Espacios del Saber
(Últimos títulos publicados)

29. S. Žižek, *Las metástasis del goce*
30. I. Lewkowicz, *Sucesos argentinos*
31. R. Forster, *Crítica y sospecha*
32. D. Oubiña, *J. L. Godard: El pensamiento del cine*
33. F. Monjeau, *La invención musical*
34. P. Virno, *El recuerdo del presente*
35. A. Negri y otros, *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*
36. M. Jay, *Campos de fuerza*
37. S. Amin, *Más allá del capitalismo senil*
38. P. Virno, *Palabras con palabras*
39. A. Negri, *Job: la fuerza del esclavo*
40. I. Lewkowicz, *Pensar sin Estado*
41. M. Hardt, *Gilles Deleuze. Un aprendizaje filosófico*
42. S. Žižek, *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*
43. M. Plotkin y F. Neiburg, *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*
44. P. Ricœur, *Sobre la traducción*
45. E. Grüner, *La Cosa política o el acecho de lo Real*
46. S. Žižek, *El títere y el enano*
47. E. Carrió y D. Maffia (comps.), *Búsquedas de sentido para una nueva política*
48. P. Furbank, *Un placer inconfesable*
49. D. Wechsler e Y. Aznar (comps.), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural*
50. G. García, *El psicoanálisis y los debates culturales*
51. A. Giunta y L. Malosetti Costa, *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*
52. L. Arfuch (comp.), *Pensar este tiempo*
53. T. Negri y G. Cocco, *GlobAL*
54. H. Bhabha y J. T. Mitchell (eds.), *Edward Said: Continuando la conversación*
55. J. Copjec, *El sexo y la eutanasia de la razón. Ensayos sobre el amor y la diferencia*
56. W. Bongers y T. Olbrich (comps.), *Literatura, cultura, enfermedad*
57. J. Butler, *Vida precaria*
58. O. Mongin, *La condición urbana*
59. M. Carman, *Las trampas de la cultura*
60. E. Morin, *Breve historia de la barbarie en Occidente*
61. E. Giannetti, *¿Vicios privados, beneficios públicos?*
62. T. Todorov, *Introducción a la lieratura fantástica*

Tzvetan Todorov

Introducción a la literatura fantástica

PAIDÓS
Buenos Aires - Barcelona - México

809
T6339
Ej. 1

Título original: *Introduction à la littérature fantastique*
© Éditions du Seuil 1976

Todorov, Tzvetan
Introducción a la literatura fantástica - 1a ed. - Buenos Aires : Paidós, 2006, 208 p. ; 21x13 cm.

Traducido por: Elvio Gandolfo

ISBN 950-12-6599-4

1. Crítica literaria. I. Elvio Gandolfo, trad. II. Título
CDD 891.81

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo cuenta con el apoyo del Ministerio de Asuntos Extranjeros y del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

Cubierta de Gustavo Macri

Motivo de cubierta: Fragmento de *El hechizado por fuerza*, de Francisco Goya, 1797.

Traducción: Elvio Gandolfo

1ª edición, 2006

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

© 2006 de todas las ediciones en castellano
Editorial Paidós SAICF
Defensa 599, Buenos Aires
E-mail: literaria@editorialpaidos.com.ar
www.paidosargentina.com.ar

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Impreso en Primera Clase, California 1231, Ciudad de Buenos Aires, en octubre de 2006

Tirada: 3000 ejemplares

ISBN: 950-12-6599-4
ISBN: 978-950-12-6599-6

No. Adq.: 50669
Tipo de adq.: Compra
Procedencia:

EL COLEGIO DE SAN LUIS, AC
BIBLIOTECA

Índice

Prólogo, *Elvio Gandolfo* ix
1. Los géneros literarios 1
2. Definición de lo fantástico 23
3. Lo extraño y lo maravilloso 41
4. La poesía y la alegoría 59
5. El discurso fantástico 77
6. Los temas de lo fantástico: introducción 95
7. Los temas del *yo* 111
8. Los temas del *tú* 129
9. Los temas de lo fantástico: conclusión 145
10. Lo fantástico y la literatura 163
Obras citadas o a las que se hace referencia 183
Índice de nombres 187

Prólogo

Sobran los dedos de una mano para contar los libros que podrían denominarse "felizmente canónicos". Para expresarlo de otra manera, los que dejan satisfechos a sirios y troyanos, especialistas o paseantes curiosos. De toda la marea renovadora de la teoría y la crítica que tuvo su epicentro en Francia entre las décadas de 1950 y 1960, *Introducción a la literatura fantástica* queda a salvo, en la playa seca, casi cuarenta años después. Sigue siendo *el* libro teórico sobre el tema, para estar de acuerdo o disentir con él.

El hecho no deja de llamar la atención, por varios motivos. Ante todo porque aunque Todorov fue junto con Roland Barthes una de las cabezas de fila del estructuralismo, dirigió una revista con Gérard Genette, y realizó aportes fundamentales sobre los formalistas rusos y la teoría de la literatura, no integró el núcleo puro y duro de esa corriente. Por otra parte sus intereses cambiaron radicalmente con el tiempo, cuando pasó a ocuparse de la conquista de América y el contacto con "el otro", y de las tensiones entre Occidente y los países del Este europeo y Medio Oriente. En tercer lugar su libro no descubría un territorio nuevo, sino que entraba con decisión y rigor en un camino muy transitado, en una "selva oscura" de teorías y definiciones anteriores.

Su gran golpe de timón fue aplicar exigencias teóricas muy concretas, relacionadas con la retórica, el psicoanálisis y la teoría de la literatura. Hacerlo con economía y audacia. Y ofrecer una definición del terreno mismo, el "género fantástico", a la vez breve, elegante y rendidora. Se menciona menos otro de los grandes valores del libro: cita relatos muy bien elegidos, hace hincapié en libros que suelen esquivarse, como *Las mil y una noches* o *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, que le ofrecen algunos de sus mejores dividendos. Y sabe no sólo contar en pocas palabras una historia o un cuento sin traicionarlo, sino además elegir con puntería infalible las citas textuales que van consolidando sus teorías, o despejando campos cercanos pero diferentes, como "lo maravilloso" y "lo extraño".

La suma de esas virtudes ha hecho que sean, junto con *Arte y literatura fantásticas* de Louis Vax (Eudeba, 1965) los dos libros más consultados (en especial el de Vax) y releídos (el de Todorov) por los interesados directos, como productores y lectores, en esa área de la literatura. Porque justamente el modo en que Todorov elige referirse a lo fantástico como "género" es uno de los aspectos más discutidos de su posición,[1] base de un movimiento final al que nos referiremos más adelante. El otro aspecto es su insistencia en que lo fantástico (más un concepto que un género) es en esencia la línea divisoria "de vacilación" entre lo extraño y lo maravilloso. Ese espacio es tan tenue y móvil, casi inexistente, como el que divide el pasado del futuro (él mismo hace la comparación). Resulta tan inestable y a punto de caer siempre, que termina por reducir notoriamente la cantidad de relatos a los que se lo puede aplicar.

Otro factor a favor de su difusión y permanencia es la estructura gráfica misma del libro. Los títulos sucesivos son

1. Un buen repaso de las críticas y los antecedentes o continuadores de Todorov figura en *Lo fantástico* de Remo Ceserani (La balsa de la medusa, Madrid, 1999), que incluye varias definiciones complejas y matizadas de lo fantástico.

clarísimos: los géneros literarios, definición de lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, el discurso fantástico, los temas (introducción, del "yo", del "tú" y conclusión). Cada uno de esos títulos incluye un bloque pequeño de subtítulos que a la vez preanuncian el desarrollo de manera muy explicativa, y recuerdan por momentos los capítulos de Verne o de los folletines:

> Nota final melancólica. (...)
> La gradación, no obligatoria. (...)
> La crítica temática. – Su postulado sensualista. – Su postulado expresivo. (...)
> El espíritu y la materia. – El desdoblamiento de la personalidad. (...)
> El deseo sexual puro e intenso. – El diablo y la libido. – La religión, la castidad y la madre. – El incesto. – La homosexualidad. – El amor de más de dos (como se ve, este capítulo 8 es el más "cargado").

Justamente cuando se pasa al capítulo final, a "lo fantástico y la literatura", es donde el ritmo implacable y claro de los capítulos anteriores bruscamente se acelera, y pierde un poco de sustento. Son también apresuradas algunas conclusiones. Según una de ellas, lo fantástico propiamente dicho habría durado apenas unas décadas del siglo XIX, algo ante lo que se apartan, sonriendo con incredulidad, quienes disfrutan hoy del tono o del modo (más que del género, de existencia discutible como tal). Y que podrían citar, según los gustos, a Fritz Leiber, Julio Cortázar, M. John Harrison, Mario Levrero o J. G. Ballard, entre tantos otros. Aplicada al extremo, la definición deja un porcentaje más alto de relatos fundamentales afuera que los que abarca, y limita demasiado su alcance en el tiempo. Por otra parte la definición de ese tono como "género" le hace tratar sin demasiada definición a géneros indiscutibles como el policial y, sobre todo, la ciencia-ficción, erróneamente considerada casi como una sucursal de lo fantástico.

En términos cronológicos, de "evolución", es también discutible la afirmación sobre la evolución social a partir del psicoanálisis, que haría "inútil" lo fantástico para decir lo prohibido. Un movimiento de simpleza semejante suele ejercerse cuando se supone que la evolución científica deja desactivada a la ciencia ficción.

En esas últimas páginas Todorov parece acordarse además de en qué momento se encuentra de su propia trayectoria, y de pronto, una vez que dejó atrás, bien envuelto, el paquete de "lo fantástico", y de haber analizado con fineza las relaciones entre el género (o el "modo") y la literatura, se centra demasiado en esta última. Lo hace con un tono muy de época. "Y sin embargo la literatura *es*: ésa es su mayor paradoja", culmina. Una frase muy buena para abrir un despliegue teórico. Pero que al cerrar una argumentación a la vez sólida, implacable y rica, suena más a refugio en la mística o la metafísica. O en todo caso en cierto fundamentalismo de esencias.

Lo realmente paradójico es que, una vez leído ese final, cualquier lector puede acudir de nuevo al libro y abrirlo, reiniciarlo, seguirlo, o buscar por el medio. Encontrará, a pesar de esos límites, la misma máquina de guerra ligera y eficaz, escrita con una claridad tal que llegó a ser considerada un demérito, y a veces hasta le hacía tomar al autor lo que podía ser un halago por una crítica.

Mientras daba una conferencia en una universidad estadounidense, un profesor subrayó la particular claridad de la exposición. Preocupado, Todorov le contestó: "Sí, lo sé, ése es mi principal defecto".[2] Es fácil, en cambio, que sea ésa una de las claves de la pervivencia de *Introducción a la literatura fantástica* en los estantes de las librerías y las bibliotecas personales, o en las bibliografías de estudio.

2. Citado en Remo Ceserani, ibíd., pág. 72.

1. Los géneros literarios

Estudiar la literatura fantástica implica saber qué es un "género literario". – Consideraciones generales sobre los géneros. – Una teoría contemporánea de los géneros: la de Northrop Frye. – Su teoría de la literatura. – Sus clasificaciones en géneros. – Crítica de Frye. – Balance de los resultados positivos. – Nota final melancólica.

La expresión "literatura fantástica" se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice por lo común, a un género literario. Examinar las obras literarias en la perspectiva de un género es una empresa muy particular. Dentro de nuestro propósito, es descubrir una regla que funcione a través de diversos textos y nos lleve a aplicarles el nombre de "obras fantásticas", no lo que cada uno de ellos tenga de específico. Estudiar *La piel de zapa* en la perspectiva del género fantástico es muy distinto a estudiar este libro en sí mismo, o en el conjunto de la obra balzaciana, o en el de la literatura contemporánea. El concepto de género es por lo tanto fundamental para la discusión que desarrollaremos. Por eso hay que empezar por aclarar y precisar este concepto, aun cuando semejante tarea nos aparte en apariencia de lo fantástico en sí mismo.

La idea de género implica de inmediato diversas preguntas; por suerte, algunas se disipan en cuanto se las formula de manera explícita. He aquí la primera: ¿tenemos derecho a discutir un género sin haber estudiado (o al menos leído) todas las obras que lo constituyen? El universitario que nos plantea esta pregunta podría agregar que los catálogos de literatura fantástica incluyen miles de títulos. A partir de allí sólo habrá que dar un paso para ver surgir la imagen del estudiante laborioso, sepultado bajo una montaña de libros

que deberá leer a razón de tres por día, obsesionado por la idea de que se escriben sin cesar textos nuevos y que sin duda no llegará nunca a absorberlos todos. Pero uno de los primeros rasgos del método científico es que no exige la observación de todas las instancias de un fenómeno para describirlo; procede más bien por deducción. Se señala, de hecho, una cantidad relativamente limitada de casos, se extrae de ellos una hipótesis general, y se la verifica sobre otras obras, corrigiéndola (o rechazándola). Cualquiera sea el número de fenómenos estudiados (en este caso, obras), siempre estaremos poco autorizados a deducir a partir de ellos leyes universales; la cantidad de observaciones no es pertinente, sino únicamente la coherencia lógica de la teoría. Como escribe Karl Popper: "Desde un punto de vista lógico, no tenemos justificación para inferir proposiciones universales a partir de proposiciones singulares, por numerosas que sean; porque toda conclusión extraída de este modo siempre podrá revelarse como falsa: poco importa la cantidad de cisnes blancos que hayamos podido observar: eso no justifica la conclusión de que *todos* los cisnes son blancos" (pág. 27).[1] Por el contrario, una hipótesis fundada en la observación de un número restringido de cisnes pero que nos diga que su blancura es consecuencia de alguna particularidad orgánica, sería una hipótesis perfectamente legítima. Para volver de los cisnes a las novelas, esta verdad científica general se aplica no sólo al estudio de los géneros sino también al de toda la obra de un escritor, o al de una época, etc.; dejemos entonces la exhaustividad a quienes se conforman con ella.

El nivel de generalidad en el que se ubica tal o cual género plantea una segunda pregunta. ¿Hay solamente algunos

1. Las referencias completas a las obras citadas se encuentran al final de este volumen y se hallan en orden alfabético.

En el cuerpo del texto se mantiene la remisión a las páginas del original consultado por el autor, aun cuando se consigne el título en castellano en aquellas obras que hayan sido traducidas. [N. de E.]

géneros (por ejemplo, poético, épico, dramático) o muchos más? Los formalistas rusos se inclinaban por una solución relativista; Tomachevski escribía: "Las obras se distribuyen en clases amplias que, a su vez, se diferencian en tipos y especies. En ese sentido, al bajar por la escala de los géneros, llegaremos de clases abstractas a las distinciones históricas concretas (el poema de Byron, el cuento de Chéjov, la novela de Balzac, la oda espiritual, la poesía proletaria) e incluso a las obras particulares" (págs. 306-307). A decir verdad, esta frase plantea más problemas de los que resuelve, y pronto volveremos al asunto; pero ya puede aceptarse la idea de que los géneros existen en niveles de generalidad distintos y que el contenido de esta noción se define por el punto de vista que se ha elegido.

Un tercer problema tiene que ver con la estética. Se nos dice: hablar de géneros (tragedia, comedia, etc.) es inútil porque la obra es esencialmente única, singular, vale por lo que tiene de inimitable, de distinto en relación a todas las demás obras, y no por aquello en lo que se parece a ellas. Si me gusta *La Cartuja de Parma*, no es porque se trate de una novela (género) sino porque es una novela distinta de todas las demás (obra individual). Esta respuesta connota una actitud romántica ante la materia observada. Semejante posición no es, hablando con propiedad, falsa; simplemente está fuera de lugar. Nos puede gustar una obra por un motivo u otro; no es eso lo que la define como objeto de estudio. El móvil de un emprendimiento de saber no tiene por qué dictar la forma que la obra va a tomar a continuación. En cuanto al problema estético en general, no lo abordaremos aquí: no porque sea inexistente, sino porque, demasiado complejo, supera en mucho nuestros medios actuales.

Sin embargo, esta misma objeción puede formularse en términos distintos, con lo cual se vuelve mucho más difícil de refutar. El concepto de género (o de especie) está tomado de las ciencias naturales; por otra parte no es casual que el pionero del análisis estructural del relato, V. Propp, emplea-

ra analogías con la botánica o la zoología. Ahora bien, existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido de los términos "género" y "espécimen" según se apliquen a los seres naturales o a las obras del espíritu. En el primer caso, la aparición de un nuevo ejemplar no modifica en teoría las propiedades de la especie; en consecuencia, las propiedades de aquél son deductibles por entero a partir de la fórmula de esta última. Si se sabe qué es la especie tigre, podemos deducir a partir de ella las características de cada tigre en particular; el nacimiento de un nuevo tigre no modifica la especie en su definición. La acción del organismo individual sobre la evolución de la especie es tan lenta que se puede hacer abstracción de ella en la práctica. Lo mismo ocurre con los enunciados de una lengua (aunque en menor grado): una frase individual no modifica la gramática, y ésta debe permitir la deducción de las características de aquélla.

Pero no ocurre lo mismo en el campo del arte o de la ciencia. La evolución sigue aquí un ritmo muy distinto: *toda* obra modifica el conjunto de las posibilidades, cada nuevo ejemplo cambia la especie. Podría decirse que estamos ante una lengua en la que todo enunciado es agramatical en el momento de su enunciación. Más exactamente, no reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura o en la historia de la ciencia, en la medida en que no aporte un cambio a la idea que nos hacíamos hasta ese momento de una u otra actividad. Los textos que no cumplen esta condición pasan automáticamente a otra categoría: la de la llamada literatura "popular", "masiva", en el primer caso; la del ejercicio escolar, en el segundo. (Se impone entonces a la mente una comparación: la del producto artesanal, del ejemplar único, por una parte; y la del trabajo en cadena, del estereotipo mecánico, por otra). Para volver a nuestra materia, sólo la literatura de masas (relatos policiales, folletines, ciencia ficción, etc.) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios.

Esta posición nos obliga a hacer explícitas nuestras propias bases teóricas. Ante todo texto que pertenezca a la "literatura", se debería tener en cuenta una exigencia doble. En primer lugar, no se debe ignorar que manifiesta propiedades que comparte con el conjunto de los textos literarios, o con uno de los subconjuntos de la literatura (que recibe, justamente, el nombre de género). Es difícil imaginar hoy que se pueda defender la tesis según la cual todo, en la obra, es individual, producto inédito de una inspiración personal, realizado sin ninguna relación con las obras del pasado. En segundo lugar, un texto no es sólo el producto de una combinación preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales); es además una transformación de esta combinatoria.

Por lo tanto podemos decir ya que todo estudio de la literatura participará, lo quiera o no, de este movimiento doble: de la obra hacia la literatura (o el género), y de la literatura (del género) hacia la obra; privilegiar provisoriamente una dirección o la otra, la diferencia o la semejanza, es una actitud perfectamente legítima. Pero hay más. Pertenece a la naturaleza misma del lenguaje moverse en la abstracción y en lo "genérico". Lo individual no puede existir *en* el lenguaje, y nuestra formulación de la especificidad de un texto se transforma automáticamente en la descripción de un género, cuya única particularidad es que la obra en cuestión será su primer y único ejemplo. Toda descripción de un texto, por el hecho mismo de que se hace con palabras, es una descripción de género. Por otra parte no se trata de una afirmación puramente teórica; la historia literaria nos ofrece ejemplos sin cesar, desde el momento mismo en que los epígonos imitan justamente lo que había de específico en el iniciador.

Así, no se trata de "rechazar la noción de género", como lo pretendía Croce, por ejemplo: un rechazo semejante implicaría la renuncia al lenguaje y, por definición, no podría ser formulado. Es importante, en cambio, tener conciencia del grado de abstracción que se asume y de la posición de

esta abstracción ante la evolución efectiva; está inscripta así en un sistema de categorías que la fundamenta y que depende de ella al mismo tiempo.

Queda en pie el hecho de que la literatura parece abandonar hoy la división en géneros. Maurice Blanchot escribía, hace ya diez años: "Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las etiquetas, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo las cuales se rehúsa a ubicarse y a las que niego el poder de fijarle su lugar y de determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, todo libro solo tiene que ver con la literatura, como si ella detentase por adelantado, en su generalidad, los secretos y las fórmulas, únicos que le permiten dar a lo que se escribe realidad de libro" (*El libro por venir*, págs. 243-244). ¿Por qué volver entonces a plantear estos problemas perimidos? Gérard Genette lo respondió con propiedad: "El discurso literario se produce y se desarrolla según estructuras que ni siquiera puede transgredir porque las encuentra, aún hoy, en el campo de su lenguaje y de su escritura." (*Figuras II*, pág. 15). Para que haya transgresión, es necesario que la norma sea apreciable. Por otra parte es dudoso que la literatura contemporánea esté exenta por entero de distinciones genéricas; solo ocurre que esas distinciones no corresponden ya a las nociones legadas por las teorías literarias del pasado. Es evidente que no estamos obligados a seguirlas ahora; más aún: aparece la necesidad de elaborar categorías abstractas que puedan aplicarse a las obras de hoy. Planteado de una manera más general, no reconocer la existencia de los géneros equivaldría a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son justamente los eslabones por los cuales la obra establece una relación con el universo de la literatura.

Interrumpamos aquí nuestras lecturas heterogéneas. Para dar un paso adelante, elijamos una teoría contemporánea de los géneros, y sometámosla a una discusión más ceñida. De ese modo, a partir de un ejemplo, podremos ver mejor qué principios positivos deben guiar nuestro trabajo, cuáles son

los peligros a evitar. Lo cual no quiere decir que no surgirán principios nuevos de nuestro propio discurso, en su desarrollo; ni que no aparecerán escollos insospechados en numerosos puntos.

La teoría de los géneros que se discutirá en detalle es la de Northrop Frye, como está formulada, en especial, en *Anatomía de la crítica*. La elección no es gratuita: Frye ocupa hoy un lugar predominante entre los críticos anglosajones y su obra es, sin duda, una de las más notables de la historia de la crítica después de la última guerra. *Anatomía de la crítica* es a la vez una teoría de la literatura (y por lo tanto de los géneros) y una teoría de la crítica. Más exactamente, el libro está compuesto por dos tipos de textos, unos de orden teórico (la introducción, la conclusión y el segundo ensayo: "Crítica ética: Teoría de los símbolos"), otros más descriptivos; es allí justamente donde está descrito el sistema de los géneros propio de Frye. Pero para ser comprendido, este sistema no puede aislarse del conjunto; de modo que comenzaremos por la parte teórica.

He aquí sus rasgos principales:

1. Los estudios literarios se deben practicar con la misma seriedad y rigor que se pone de manifiesto en las demás ciencias. "Si la crítica existe, debe ser un examen de la literatura en términos de un cuadro conceptual que surge del estudio inductivo del campo literario. (...) La crítica contiene un elemento científico que la distingue por una parte del parasitismo literario, y por otra, de la actitud crítica parafraseante" (pág. 7), etc.
2. Una consecuencia de este primer postulado es la necesidad de descartar de los estudios literarios todo juicio de valor sobre las obras. Frye es bastante rígido en este punto. Se podría matizar su veredicto y decir que la evaluación tendrá su lugar en el campo de la poética, pero que, por el momento, referirse a él sería complicar las cosas inútilmente.

3. La obra literaria, al igual que la literatura en general, forma un sistema; nada está librado al azar. O como lo escribe Frye: "El primer postulado de este salto inductivo [que nos propone dar] es el mismo de toda ciencia: es el postulado de la coherencia total" (pág. 16).
4. Es necesario distinguir la sincronía de la diacronía: el análisis literario exige que se realicen cortes sincrónicos en la historia, y es en el interior de ellos donde se debe *empezar* a buscar el sistema. "Cuando un crítico trata una obra literaria, lo más natural que puede hacer es 'congelarla' [*to freeze it*], ignorar su movimiento en el tiempo y considerarla como una configuración de palabras, cuyas partes existen todas simultáneamente", escribe Frye en otra obra (*Fables*, pág. 21).
5. El texto literario no sostiene una relación de referencia con el "mundo", como lo hacen a menudo las frases de nuestro discurso cotidiano; no es "representativo" sino de sí mismo. En eso la literatura se parece, más que al lenguaje corriente, a las matemáticas: el discurso literario no puede ser verdadero o falso, sólo puede ser válido en relación a sus propias premisas. "El poeta, como el matemático puro, no depende de la verdad descriptiva sino de la conformidad con sus postulados hipotéticos" (pág. 76). "La literatura, como las matemáticas, es un lenguaje, y un lenguaje no representa en sí mismo ninguna verdad, aunque pueda suministrar el medio para expresar una cantidad ilimitada de verdades" (pág. 354). Por eso mismo, el texto literario participa de la tautología: se significa a sí mismo. "El símbolo poético se significa esencialmente a sí mismo, en su relación con el poema" (pág. 80). La respuesta del poeta sobre lo que significa un determinado elemento de su obra, siempre debe ser: "Su significación es ser un elemento de la obra" (*"I meant it to form a part of the play"*) (pág. 86).
6. La literatura se crea a partir de la literatura, no a partir de la realidad, sea ésta material o psíquica; toda obra literaria es convencional. "Sólo se pueden hacer poemas a partir de otros poemas, novelas a partir de otras novelas" (pág. 97). Y en otro texto, *The Educated Imagination:* "El deseo de escribir del escritor no puede provenir sino de una experiencia previa de la literatura.(...) La literatura no extrae sus formas sino de sí misma" (págs. 15-16) "Todo lo nuevo en literatura es material viejo vuelto a forjar. (...) La expresión de uno mismo en literatura es algo que jamás ha existido" (págs. 28-29).

EL COLEGIO DE SAN LUIS A.C.

Ninguna de estas ideas es del todo original (aunque Frye cita rara vez sus fuentes): se las puede encontrar por una parte en Mallarmé o Valéry como así también en una tendencia de la crítica francesa contemporánea que continúa la tradición (Blanchot, Barthes, Genette); por otra, con mucha abundancia, en los formalistas rusos; por último, entre autores como T. S. Eliot. El conjunto de estos postulados, que valen tanto para los estudios literarios como para la propia literatura, constituyen nuestro propio punto de partida. Pero todo esto nos alejó mucho de los géneros. Pasemos a la parte del libro de Frye que nos interesa más directamente. A lo largo de su obra (hay que recordar que la misma está constituida por textos que aparecieron antes por separado), Frye propone diversas series de categorías que permiten siempre la subdivisión en géneros (aunque el término "género" no sea aplicado por Frye más que a una sola de esas series). No me propongo exponerlas en profundidad. Como lo que aquí llevo a cabo es una discusión puramente metodológica, me contentaré con mantener la articulación lógica de sus clasificaciones, sin dar ejemplos detallados.

1. La primera clasificación define los "modos de la ficción". Éstos se constituyen a partir de la relación entre el héroe del libro y nosotros mismos o las leyes de la naturaleza, y son cinco:

a. El héroe tiene una superioridad (de naturaleza) sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; este género se denomina *mito*.
b. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector y las leyes de la naturaleza; el género es la *leyenda* o el *cuento de hadas*.
c. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector pero no sobre las leyes de la naturaleza; estamos en el *género mimético elevado*.
d. El héroe tiene una relación de igualdad con el lector y las leyes de la naturaleza; es el *género mimético bajo*.
e. El héroe es inferior al lector; es el género de la *ironía* (págs. 33-34).

2. Otra categoría fundamental es la de la verosimilitud: los dos polos de la literatura están constituidos entonces por el relato verosímil y el relato en el que todo está permitido (pág. 54).
3. Una tercera categoría pone el énfasis sobre dos tendencias principales de la literatura: lo cómico, que concilia al héroe con la sociedad; y lo trágico, que lo aísla de ella (pág. 54).
4. La clasificación que para Frye parece la más importante es la que define los arquetipos. Éstos son cuatro (cuatro *mythoi*) y se basan en la oposición entre lo real y lo ideal. De ese modo se encuentran caracterizados el "*romance*"[2] (en lo ideal), la ironía (en lo real), la comedia (paso de lo real a lo ideal), la tragedia (paso de lo ideal a lo real) (págs. 158-162).
5. Sigue después la división en géneros propiamente dichos, que se basa en el tipo de público que las obras deberían tener. Los géneros son: el drama (obras representadas), la poesía lírica (obras cantadas), la poesía épica (obras recitadas), la prosa (obras leídas) (págs. 246-250). A esto se agrega la siguiente aclaración: "La distinción más importante está vinculada al hecho de que la poesía épica es episódica, mientras que la prosa es continua" (pág. 249).
6. Una última clasificación aparece en la pág. 308, que se articula alrededor de las oposiciones intelectual/personal e introvertido/extrovertido, y que podría presentarse esquemáticamente del siguiente modo:

	intelectual	personal
introvertido	*confesión*	*"romance"*
extrovertido	*"anatomía"*	*novela*

Éstas son algunas de las categorías (y, diremos también, de los géneros) propuestas por Frye. Su audacia es evidente y elogiable; queda por ver qué es lo que aporta.

I. Las primeras observaciones que formularemos, y las más fáciles, se basan en la lógica, por no decir el sentido común (esperemos que su utilidad para el estudio de lo fantástico aparezca más adelante). Las clasificaciones de Frye no son coherentes lógicamente: ni entre ellas, ni en el interior de cada una de ellas. En su crítica a Frye, Wimsatt ya había indicado, con razón, la imposibilidad de coordinar las dos clasificaciones principales, las que resumimos en (1) y en (4) En cuanto a las incongruencias internas bastará, para hacerlas aparecer, un análisis rápido de la clasificación 1.

Allí se compara una unidad, el héroe, con otras dos: (a) el lector ("nosotros mismos") y (b) las leyes de la naturaleza. Además, la relación (de superioridad) puede ser cualitativa ("de naturaleza") o cuantitativa ("de grado"). Pero esquematizando esta clasificación, advertimos que hay numerosas combinaciones posibles que están ausentes en la enumeración de

2 No existe equivalencia en francés para este término. [Tampoco lo tiene en castellano. El sentido actual se refiere a una historia ficticia y maravillosa, en particular una novela, cuyo interés no reside tanto en la descripción o el análisis de la vida real o el personaje como en la aventura o incidentes asombrosos. T.]

Frye. Digamos de inmediato que hay asimetría: a las tres categorías de superioridad del héroe no corresponde más que una sola categoría de inferioridad; por otra parte, la distinción "de naturaleza - de grado" se aplica una sola vez, mientras que se la podría hacer aparecer a propósito de cada categoría. Sin duda se puede evitar el reproche de incoherencia postulando restricciones suplementarias que reducen la cantidad de los posibles: por ejemplo, se dirá que, en el caso de la relación del héroe con las leyes de la naturaleza, la relación se da entre un conjunto y un elemento, no entre dos elementos: si el héroe obedece a esas leyes, ya no puede tratarse de diferencia entre calidad y cantidad. Del mismo modo se podría señalar que si el héroe es inferior a las leyes de la naturaleza, puede ser superior al lector, pero que lo inverso no es cierto. Estas restricciones suplementarias permitirían evitar incongruencias: pero es absolutamente necesario formularlas. Sin eso manejamos un sistema no explícito y permanecemos en el terreno de la fe, por no hablar de las supersticiones.

Una objeción a nuestras propias objeciones podría ser: si Frye no enumera más que cinco géneros (modos) sobre trece posibilidades teóricamente enunciables, es que esos géneros existieron, lo que no se aplica a los otros ocho. Esta observación nos lleva a una distinción importante entre dos sentidos que se le da a la palabra género; para evitar toda ambigüedad deberíamos plantear por una parte los *géneros históricos*, y por otra, los *géneros teóricos*. Los primeros resultarían de la observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de carácter teórico. Lo que hemos aprendido en la escuela sobre los géneros siempre tiene que ver con los géneros históricos: se habla de la tragedia clásica, porque hubo, en Francia, obras que manifestaban abiertamente su pertenencia a esa forma literaria. En cambio, se encuentran ejemplos de géneros teóricos en las obras de los teorizadores antiguos de la poética; por ejemplo Diomedes, en el siglo IV, siguiendo a Platón, dividía todas las obras en tres categorías: aquellas donde sólo habla el narrador; aquellas donde sólo hablan los personajes; por último aquellas donde hablan el narrador y los personajes. Esta clasificación no se basa en una comparación de las obras a través de la historia (como en el caso de los géneros históricos) sino en una hipótesis abstracta que postula que el sujeto de la enunciación es el elemento más importante de la obra literaria y que, según la naturaleza de ese sujeto, se puede distinguir una cantidad lógicamente calculable de géneros teóricos.

Ahora bien, el sistema de Frye, como el del poetizador antiguo, está constituido por géneros *teóricos* y no históricos. Existe una determinada cantidad de géneros no porque se los haya observado antes sino porque el principio del sistema lo impone. Por lo tanto es necesario deducir todas las combinaciones posibles a partir de las categorías elegidas. Incluso podría decirse que si una de esas combinaciones no se hubiera manifestado nunca efectivamente, deberíamos describirla con más interés aún: así como en el sistema de Mendeleiev uno puede describir las propiedades de los elementos aún no descubiertos, del mismo modo aquí se describirían las propiedades de los géneros –y por lo tanto de las obras– por venir.

A partir de esa primera observación, pueden deducirse otras dos. En primer lugar, toda teoría de los géneros se basa en una concepción de la obra, en una imagen de ella, que contiene por una parte una cierta cantidad de propiedades abstractas, y por la otra, leyes que rigen la puesta en relación de esas propiedades. Si Diomedes divide los géneros en tres categorías, es porque postula, en el interior de la obra, un rasgo: la existencia de un sujeto de la enunciación; además, al basar su clasificación en ese rasgo, indica la importancia primordial que le asigna. Del mismo modo, si Frye basa su clasificación en la relación de superioridad o de inferioridad entre el héroe y nosotros mismos, es porque considera esta relación como un elemento de la obra y, además, como uno de sus elementos fundamentales.

Por otra parte se puede introducir una distinción adicional en el interior de los géneros teóricos, y hablar de géne-

ros *elementales* y géneros *complejos*. Los primeros estarían definidos por la presencia o la ausencia de un solo rasgo, como en Diomedes; los segundos, por la coexistencia de varios rasgos. Por ejemplo, se definiría el género complejo "soneto" como aquel que reúne las siguientes propiedades: (1) determinadas prescripciones sobre la rima; (2) determinadas prescripciones sobre el metro; (3) determinadas prescripciones sobre el tema. Una definición semejante presupone una teoría del metro, de la rima y de los temas (dicho de otro modo, una teoría global de la literatura). También se vuelve así evidente que los géneros históricos no son más que una parte de los géneros teóricos complejos.

II. Al señalar las incongruencias formales de la clasificación de Frye, llegamos ya a una observación que no tiene que ver con la forma lógica de sus categorías sino con su contenido. Frye no explicita nunca su concepción de la obra (que, como hemos visto, sirve de punto de partida, quiérase o no, para la clasificación de los géneros) y dedica notablemente pocas páginas a la discusión teórica de sus categorías. Ocupémonos de eso en su lugar.

Recordemos algunas de ellas: superior-inferior; verosímil-inverosímil; conciliación-exclusión (respecto a la sociedad); real-ideal; introvertido-extrovertido; intelectual-personal. Lo que primero impresiona, en esta lista, es su arbitrariedad: ¿por qué esas categorías y no otras, serían más útiles para describir un texto literario? Uno esperaría una argumentación ceñida que demostrara esa importancia; pero no hay ni rastros de una argumentación de ese tipo. Además, no se puede dejar de señalar un rasgo común a esas categorías: su carácter no literario. Advertimos que todas están tomadas de la filosofía, de la psicología o de una ética social, y por otra parte, no de cualquier filosofía o psicología. O bien esos términos deben tomarse en un sentido particular, propiamente literario; o bien –y dado que no se nos dice nada, es la única posibilidad que se nos ofrece– nos llevan fuera de la literatura. Y entonces la literatura no es más que un medio de expresar categorías filosóficas. Su autonomía resulta por ello profundamente impugnada, con lo que nos encontramos de nuevo en contradicción con uno de los principios teóricos, enunciados justamente por Frye.

Incluso si esas categoría sólo tuvieran vigencia en literatura, exigirían una explicación más rigurosa. ¿Se puede hablar del héroe como si esta noción valiera por sí misma? ¿Cuál es el sentido preciso de esa palabra? ¿Y qué es lo verosímil? ¿Su contrario es sólo la propiedad de las historias donde las personas "pueden hacer cualquier cosa" (pág. 51)? El propio Frye dará más adelante otra interpretación que pone en cuestión este primer sentido de la palabra (pág. 132): "Un pintor original sabe, de más está decirlo, que cuando el público le exige ser fiel a la realidad [*to an object*], quiere, por regla general, exactamente lo contrario: una fidelidad a las convenciones pictóricas que le son familiares.

III. Cuando se examinan con aún más atención los análisis de Frye, descubrimos otro postulado que sin estar formulado desempeña un papel primordial en su sistema. Los puntos que hemos criticado hasta aquí pueden acomodarse con facilidad para que el sistema no quede alterado por ellos: se podrían evitar las incoherencias lógicas, y encontrar un fundamento teórico para la elección de las categorías. Las consecuencias del nuevo postulado son mucho más graves, porque se trata de una opción fundamental. Es aquella por la cual Frye se opone netamente a la actitud estructuralista, vinculándose más bien con una tradición en la que pueden incluirse los nombres de Jung, Bachelard o Gilbert Durand (por distintas que sean sus obras).

He aquí ese postulado: las *estructuras* formadas por los fenómenos literarios *se manifiestan al nivel mismo de éstos*; dicho de otra manera, estas estructuras son observables directamente. Lévi-Strauss escribe por el contrario: "El principio fundamental es que la noción de estructura social no se refiere a la realidad empírica sino a los modelos construidos

según ella" (pág. 295). Simplificando mucho, podría decirse que para Frye, el bosque y el mar forman una estructura elemental; para un estructuralista en cambio, esos dos fenómenos manifiestan una estructura abstracta, producto de una elaboración, y que se articula en otra parte, digamos entre lo estático y lo dinámico. Al mismo tiempo vemos por qué imágenes como las cuatro estaciones, o las cuatro partes del día, o los cuatro elementos desempeñan un papel tan importante en Frye. Como lo afirma él mismo (en su prefacio a una traducción de Bachelard), "la tierra, el aire, el agua y el fuego son los cuatro elementos de la experiencia de lo imaginario, y seguirán siéndolo siempre" (pág. VIII). Mientras que la "estructura" de los estructuralistas es ante todo una regla abstracta, la "estructura" de Frye se reduce a una disposición en el espacio. Por otra parte Frye es explícito en ese sentido: "Con frecuencia, una 'estructura' o un 'sistema' de pensamiento puede ser reducido a un diagrama; de hecho, las dos palabras son, hasta cierto punto, sinónimos de diagrama" (pág. 335).

Un postulado no necesita pruebas; pero su eficacia puede ser medida por los resultados a los que se llega aceptándolo. Como creemos que la organización formal no se deja captar al nivel de las imágenes mismas, todo lo que podría decirse sobre ellas seguirá siendo aproximativo. Será necesario contentarse con probabilidades, en vez de manejar certezas e imposibilidades. Para retomar nuestro ejemplo muy elemental, el bosque y el mar *pueden* estar a menudo en oposición, formando así una "estructura": pero no *deben* estarlo; en tanto lo estático y lo dinámico forman obligatoriamente una oposición, que puede manifestarse en la del bosque y el mar. Las estructuras literarias son otros tantos sistemas de reglas rigurosas, y sólo sus manifestaciones obedecen a probabilidades. Quien busca estructuras al nivel de las imágenes observables rechaza, al mismo tiempo, todo conocimiento seguro.

Eso es lo que sucede con Frye. Una de las palabras más frecuentes de su libro es sin duda el término *often* [a menudo]. Algunos ejemplos: *"The myth is* OFTEN *associated with a flood, the regular symbol of the beginning and the end of a cycle. The infant hero is* OFTEN *placed in an ark or chest floatin on the sea. (...) On dry land the infant* MAY *be rescued* EITHER *from* OR *by an animal"* (pág. 198). *"Its* MOST COMMON *setting are the mountain-top, the island, the tower, the lighthouse, and the ladder or staircase"* (pág. 203). *"He* MAY *also be a ghost, like Hamlet's father; or it* MAY *not be a person at all, but simple an invisible force known only by its effects. (...)* OFTEN, *as in the revenge-tragedy, it is an event previous to the action of which the tragedy itself is the consequence"* (pág. 216, el subrayado es mío), etc. ["Este mito se asocia *a menudo* con una inundación, el símbolo común del principio y el fin de un ciclo. El héroe infantil esta ubicado *a menudo* en un arca *o* arcón que flota sobre el mar (...) En tierras secas el niño *puede* ser rescatado *ya sea* de *o* por un animal". "Su entorno *más común* son las cúspides de las montañas, la isla, la torre, el faro, y la escalera." "También *puede* ser un fantasma, como el padre de Hamlet; *o puede* no ser una persona en absoluto, sino simplemente una fuerza invisible conocida sólo por sus efectos (...) *A menudo*, como en una tragedia de venganza, es un hecho previo a la acción de la cual la propia tragedia es la consecuencia."]

El postulado de una manifestación directa de las estructuras produce un efecto esterilizante en muchas otras direcciones. En primer lugar es necesario advertir que la hipótesis de Frye no puede ir más allá de una taxonomía, una clasificación (siguiendo sus declaraciones explícitas). Pero decir que los elementos de un conjunto pueden ser clasificados, es formular, sobre esos elementos, la más débil de las hipótesis.

El libro de Frye recuerda sin cesar un catálogo donde estarían inventariadas incontables imágenes literarias; ahora bien, un catálogo no es más que una de las herramientas de la ciencia, no la ciencia en sí. También podría decirse que quien sólo clasifica no puede hacerlo bien: su clasificación es arbitraria, porque no se apoya en una teoría explícita: un po-

co como esas clasificaciones del mundo de los seres vivientes, anteriores a Linneo, donde no se vacilaba en establecer una categoría con todos los animales que se rascan...

Si admitimos, con Frye, que la literatura es un lenguaje, tenemos derecho a esperar que en su actividad el crítico esté bastante cerca del lingüista. Pero el autor de *Anatomy of Criticism* recuerda más bien a esos dialectólogos-lexicógrafos del siglo XIX que recorrían las aldeas en busca de palabras raras o desconocidas. Se pueden recoger miles de palabras, sin que por ello se llegue a los principios, incluso los más elementales, del funcionamiento de una lengua. El trabajo de los dialectólogos no fue inútil, y sin embargo no es concluyente: porque la lengua no es un *stock* de palabras sino un mecanismo. Para comprender ese mecanismo, basta con partir de las palabras más comunes, de las frases más sencillas. Lo mismo pasa en la crítica: se pueden abordar los problemas esenciales de la teoría literaria, sin poseer para eso la erudición deslumbrante de Northrop Frye.

Es tiempo de cerrar esta larga digresión cuya utilidad para el estudio del género fantástico puede haber parecido problemática. Nos ha permitido, al menos, llegar a algunas conclusiones precisas, que resumiremos así:

1. Toda teoría de los géneros se basa en una representación de la obra literaria. Por lo tanto es necesario empezar por presentar nuestro propio punto de partida, aun cuando el trabajo posterior nos lleve a abandonarlo.

Distinguiremos brevemente tres aspectos de la obra: verbal, sintáctico, semántico.

El aspecto verbal reside en las frases concretas que constituyen el texto. Se pueden señalar aquí dos grupos de problemas. Unos están vinculados con las propiedades del enunciado (en otro sitio hablé, en ese sentido, de los "registros de la palabra"; también se puede emplear el término de "estilo", dándole a esa palabra un sentido estricto). El otro grupo de problemas está ligado a la enunciación, a quien

emite el texto y al que lo recibe (en cada caso se trata de una imagen implícita al texto, no de un autor o un lector reales); hasta el momento hemos estudiado esos problemas bajo el nombre de "visiones" o "puntos de vista".

Por el aspecto sintáctico, damos cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra (antes se hablaba de "composición"). Estas relaciones pueden ser de tres tipos: lógicas, temporales y espaciales.[3]

Queda el aspecto semántico o, si se prefiere, los "temas" del libro. En ese campo, no planteamos, en principio, ninguna hipótesis global; no sabemos cómo se articulan los temas literarios. Sin embargo se puede suponer, sin correr ningún riesgo, que existen algunos universos semánticos de la literatura, temas que se encuentran siempre y en todas partes y que son poco numerosos; sus transformaciones y combinaciones producen la aparente multitud de temas literarios.

Por supuesto estos tres aspectos de la obra literaria se manifiestan en una relación compleja y sólo se encuentran aislados en nuestro análisis.

2. Se impone una elección preliminar en lo que se refiere al nivel mismo donde situar las estructuras literarias. Hemos decidido considerar todos los elementos del universo literario observables de inmediato como la manifestación de una estructura abstracta y desfasada, producto de una elaboración, y buscar la organización sólo en ese nivel. Se opera aquí una división fundamental.

3. El concepto debe ser matizado y cualificado. Por una parte hemos opuesto géneros históricos y géneros teóricos: los primeros son fruto de una observación de los hechos literarios; los segundos se deducen de una teoría de la litera-

3. Estos dos aspectos, verbal y sintáctico, de la obra literaria se describen en más detalle en nuestra *Poétique*, París, Ed. du Seuil, colección "Points", 1968.

tura. Por otra parte hemos distinguido, en el interior de los género teóricos, entre géneros elementales y complejos: los primeros se caracterizan por la presencia o la ausencia de un solo rasgo estructural; los segundos, por la presencia o la ausencia de una conjunción de esos rasgos. Es evidente que los géneros históricos son un subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos.

Si abandonamos ahora los análisis de Frye que nos guiaron hasta aquí, deberíamos al fin, apoyándonos en ellos, formular una apreciación más general y más prudente de los objetivos y límites de todo estudio de los géneros. Un estudio semejante debe satisfacer constantemente exigencias de dos órdenes: prácticas y teóricas, empíricas y abstractas. Los géneros que deducimos a partir de la teoría deben ser verificados sobre los textos: si nuestras deducciones no corresponden a ninguna obra, estamos siguiendo una pista falsa. Por otra parte, los géneros que encontramos en la historia literaria deben ser sometidos a la explicación de una teoría coherente; de lo contrario, quedamos prisioneros de prejuicios que se transmiten de siglo en siglo, y por los cuales (esto es un ejemplo imaginario) existiría un género como la comedia, cuando, en realidad, se trataría de una pura ilusión. La definición de los géneros será por lo tanto un vaivén continuo entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción.

Tales son nuestros objetivos; pero cuando los observamos más de cerca, no podemos evitar una duda en cuanto al éxito de la empresa. Tomemos la primera exigencia, la de la conformidad de la teoría con los hechos. Se ha planteado que las estructuras literarias, y por lo tanto los géneros mismos, se ubican en un nivel abstracto, desfasado respecto al de las obras existentes. Habría que decir que una obra manifiesta tal género, no que él existe en esa obra. Pero esta relación de manifestación entre lo abstracto y lo concreto es de naturaleza probabilista; dicho de otro modo, no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente su género, sólo existe una posibilidad. Lo que equivale a decir que ninguna observación de las obras puede confirmar ni invalidar una teoría de los géneros. Si me dicen: esa obra determinada no entra en ninguna de sus categorías, por lo tanto sus categorías son malas, podría objetar por mi parte: vuestro *por lo tanto* no tiene razón de ser; las obras no deben coincidir con las categorías que sólo tienen una existencia construida; una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género. Nos vemos llevados así a un callejón sin salida metodológico ejemplar: ¿cómo demostrar el fracaso descriptivo de una teoría de los géneros, fuere cual fuese?

Miremos ahora el otro lado, el de la conformidad de los géneros conocidos a la teoría. Inscribir correctamente no es más fácil que describir. Sin embargo el peligro es de un carácter distinto: se trata de que las categorías de las que nos serviremos siempre tendrán tendencia a conducirnos fuera de la literatura. Toda teoría de los temas literarios, por ejemplo (hasta ahora, en todo caso), tiende a reducir esos temas a un complejo de categorías tomadas de la psicología o la filosofía o la sociología (Frye nos dio un ejemplo). Aun cuando esas categorías se tomaran de la lingüística, la situación no sería cualitativamente distinta. Se puede ir más lejos: por el hecho mismo de que debemos usar palabras del lenguaje cotidiano, práctico, para hablar de literatura, suponemos que la literatura trata una realidad ideal que además se deja designar por otros medios. Ahora bien, la literatura, como sabemos, existe precisamente como esfuerzo de decir lo que el lenguaje corriente no dice y no puede decir. Por este motivo, la crítica (la mejor) tiende siempre a convertirse en literatura: no puede hablarse de lo que hace la literatura sino haciendo literatura. Sólo a partir de esta diferencia con el lenguaje corriente la literatura puede constituirse y subsistir. La literatura enuncia aquello que sólo ella puede enunciar. Cuando el crítico haya dicho todo sobre un texto literario,

seguirá sin decir nada; porque la definición misma de la literatura implica que no se puede hablar de ella.

Estas reflexiones escépticas no deben detenernos; sólo nos obligan a tomar conciencia de límites que no podemos sobrepasar. El trabajo de conocimiento apunta a una verdad aproximativa, no a una verdad absoluta. Si la ciencia descriptiva pretendiese decir *la* verdad, entraría en contradicción con su razón de ser. Más aún: una cierta forma de geografía física sólo existe una vez que todos los continentes han sido descritos correctamente. La imperfección es, paradójicamente, una garantía de supervivencia.[4]

4. "El juego de la comunicación y de la aproximación es cuestión y fuerza de la vida, la perfección absoluta sólo lo es de la muerte", Fr. Schlegel, "Gespräch ubre die Poesie", *Cristische Ausgabe*, II, pág. 286.

2. Definición de lo fantástico

Primera definición de lo fantástico. – La opinión de los predecesores. – Lo fantástico en Manuscrito encontrado en Zaragoza. *– Segunda definición de lo fantástico, más explícita y más precisa. – Un ejemplo singular de lo fantástico:* Aurelia, *de Nerval.*

Álvaro, el protagonista del libro de Cazotte *El diablo enamorado*, vive desde hace meses con un ser de sexo femenino, que según cree es un espíritu maligno: el diablo o uno de sus subordinados. El modo en que apareció ese ser indica con claridad que es un representante del otro mundo; pero su conducta específicamente humana (y, más aún, femenina), las heridas reales que recibe parecen, por el contrario, demostrar que se trata simplemente de una mujer, y de una mujer que ama. Cuando Álvaro le pregunta de dónde viene, Biondetta contesta: "Soy una sílfide de origen, y una de las más importantes..." (pág. 198). Pero, ¿existen las sílfides? "No podía imaginar nada de lo que oía", continúa Álvaro. "¿Pero qué había de imaginable en mi aventura? Todo esto me parece un sueño, me decía; ¿pero acaso la vida humana es otra cosa? Sueño de un modo más extraordinario que otros, eso es todo. (...) ¿Dónde está lo posible? ¿Dónde lo imposible?" (págs. 200-201).

Así Álvaro vacila, se pregunta (y el lector con él) si lo que le pasa es cierto, si lo que lo rodea es realidad (y entonces las sílfides existen) o bien se trata simplemente de una ilusión, que aquí toma la forma del sueño. Álvaro más tarde llega a acostarse con esta misma mujer que *tal vez* sea el diablo; y, asustado por la idea, vuelve a preguntarse: "¿Habré dormi-

do? ¿Seré lo bastante afortunado como para que todo no haya sido más que un sueño?" (pág. 274). Su madre también pensará: "Has soñado esa granja y todos sus habitantes" (pág. 281). La ambigüedad se mantiene hasta el final de la aventura: ¿realidad o sueño? ¿verdad o ilusión?

Nos vemos llevados así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de ese mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario; o bien existe realmente, como los demás seres vivientes: con la reserva de que rara vez se lo encuentra.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural.

El concepto de lo fantástico se define entonces en relación a los de real e imaginario: y estos últimos merecen algo más que una simple mención. Pero nos reservamos esa discusión para el último capítulo de este estudio.

¿Una definición semejante es al menos original? Se la puede encontrar, aunque formulada de otro modo, a partir del siglo XIX.

En primer lugar en el filósofo y místico ruso Vladimir Soloviov: "En lo fantástico verdadero, siempre existe la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero al mismo tiempo esa explicación está privada por completo de probabilidad interna" (citado por Tomachevski, pág. 288). Hay un fenómeno extraño que se puede explicar de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico.

Unos años después, un autor inglés especializado en los cuentos de fantasmas, Montague Rhode James, retoma casi los mismos términos: "A veces es necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero debería agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no se pueda utilizar" (pág. VI). Una vez más entonces, hay dos soluciones posibles.

Tenemos aquí un ejemplo alemán más reciente: "El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean" (Olga Reinmann). Se podría extender esta lista indefinidamente. Señalemos, sin embargo, una diferencia entre las dos primeras definiciones y la tercera: en las primeras corresponde al lector vacilar entre las dos posibilidades, en la última, al personaje. Pronto volveremos a este asunto.

Hay que destacar además que las definiciones de lo fantástico que se encuentran en Francia en escritos recientes, aunque no son idénticas a la nuestra, tampoco la contradicen. Sin detenernos demasiado, daremos algunos ejemplos extraídos de los textos "canónicos". Castex escribe en *Le conte fantastique en France*: "Lo fantástico (...) se caracteriza (...) por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real" (pág. 8). Louis Vax en *El arte y la literatura fantástica*: "El relato fantástico (...) gusta de presentarnos, habitando el mundo real en el que estamos, hombres como nosotros, ubicados de pronto ante lo inexplicable" (pág. 5). Roger Caillois, en *Au coeur du fantastique*: "Todo lo fantástico es ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inaceptable en el seno de la inalterable legalidad cotidiana" (pág. 161). Como vemos, estas tres definiciones son, lo quieran o no, paráfrasis

las unas de las otras: en todas aparece el "misterio", lo "inexplicable", lo "inaceptable", que se introduce en la "vida real", o el "mundo real", o también en la "inalterable legalidad cotidiana".

Estas definiciones se encuentran incluidas globalmente en la que proponían los primeros autores citados y que ya implicaba la existencia de acontecimientos de dos órdenes, los del mundo natural y los del mundo sobrenatural. Pero la definición de Soloviev, James, etc., señalaba por otra parte la posibilidad de suministrar dos explicaciones del acontecimiento sobrenatural y, en consecuencia, el hecho de que *alguien* tuviese que elegir entre ellas. Era por lo tanto más sugestiva, más rica; la que propusimos derivaba de ellas. Además subraya el carácter diferencial de lo fantástico (como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso), en lugar de convertirlo en una sustancia (como hacen Castex, Caillois, etc.). De manera más general, es necesario decir que un género se define siempre en relación con los géneros que le son cercanos.

Pero la definición sigue careciendo de nitidez, y es aquí donde debemos ir más lejos que nuestros predecesores. Ya se señaló que no estaba claramente dicho si correspondía al lector o al personaje vacilar; ni cuáles eran los matices de la vacilación. *El diablo enamorado* ofrece una materia demasiado pobre para un análisis más riguroso: la vacilación, la duda nos preocupan solo un instante. Recurriremos entonces a otro libro, escrito veinte años después, y que nos permitirá plantear más preguntas; es un libro que inaugura magistralmente la época del relato fantástico: el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki.

Al principio se nos cuenta una serie de acontecimientos, ninguno de los cuales contradice en sí mismo las leyes de la naturaleza tal como la experiencia nos ha enseñado a conocerlas; pero su acumulación ya presenta problemas. Alfonso van Worden, héroe y narrador del libro, cruza las montañas de la Sierra Morena. De pronto, su zagal Mosquito desaparece; unas horas más tarde, también desaparece López, su

lacayo. Los habitantes del lugar afirman que la región está recorrida por espectros: dos bandidos, ahorcados hace poco. Alfonso llega a una posada abandonada y se dispone a dormir; pero con la primera campanada de la medianoche, "una bella negra semidesnuda, y con una antorcha en cada mano" (pág. 56) entra en su cuarto y lo invita a seguirla. Lo lleva hasta una sala subterránea donde lo reciben dos jóvenes hermanas, bellas y ligeras de ropa. Le dan de comer y beber. Alfonso experimenta sensaciones extrañas y una duda nace en su espíritu: "Ya no sabía si estaba con mujeres o con súcubos insidiosos" (pág. 58). Le cuentan de inmediato sus vidas y le revelan que son sus propias primas. Pero con el primer canto del gallo el relato queda interrumpido; y Alfonso recuerda que "como se sabe, los espectros sólo tienen poder desde la medianoche hasta el primer canto del gallo" (pág. 55).

Todo esto, es innecesario aclararlo, no proviene por cierto de las leyes de la naturaleza tales como las conocemos. En todo caso podemos decir que son acontecimientos extraños, coincidencias insólitas. El paso siguiente es decisivo: se produce un acontecimiento que la razón ya no puede explicar. Alfonso se mete en la cama, y las dos hermanas lo acompañan (o tal vez sólo lo sueña), pero algo es seguro: cuando despierta, ya no está en una cama, ya no está en la sala subterránea. "Vi el cielo. Vi que estaba al aire libre. (...) Estaba acostado bajo la horca de Los Hermanos. Los cadáveres de los dos hermanos de Zoto no estaban colgados, estaban acostados a mi lado" (pág. 68). He aquí entonces un primer acontecimiento sobrenatural: dos hermosas muchachas se han convertido en dos cadáveres apestosos.

Alfonso no está convencido aún de la existencia de fuerzas sobrenaturales: eso habría eliminado toda vacilación (y puesto fin a lo fantástico). Busca un lugar donde pasar la noche y llega ante la cabaña de un ermitaño; allí encuentra a un poseso, Pacheco, que cuenta su historia, pero una historia que se parece extrañamente a la de Alfonso. Pacheco se acostó una noche en la misma posada; bajó a una sala subte-

rránea y pasó la noche en una cama con dos hermanas; a la mañana siguiente, despertó bajo la horca, entre dos cadáveres. Esta semejanza pone en guardia a Alfonso. Más tarde advierte al ermitaño que él no cree en espectros, y le da una explicación natural a las desventuras de Pacheco. Incluso interpreta sus propias aventuras: "No dudaba de que mis primas eran mujeres de carne y hueso. Me lo advertía un sentimiento más fuerte que todo lo que me habían dicho sobre el poder de los demonios. En lo que se refería a la mala jugada que me habían hecho al ponerme bajo la horca, estaba muy indignado" (págs. 98-99).

Así sea. Pero nuevos acontecimientos van a reavivar las dudas de Alfonso. Encuentra a las primas en una gruta; y una noche, llegan hasta su cama. Estás dispuestas a quitarse los cinturones de castidad: pero para eso es necesario que el propio Alfonso se quite una reliquia cristiana que lleva alrededor del cuello; en su lugar, una de las hermanas coloca una trenza de su cabellera. En cuanto se calman los primeros arrebatos de amor, se escucha la primera campanada de la medianoche... Un hombre entra en el cuarto, echa a las dos hermanas y amenaza de muerte a Alfonso; de inmediato lo obliga a beber un brebaje. A la mañana siguiente, Alfonso despierta, como puede preverse, bajo la horca, junto a los cadáveres; alrededor del cuello, ya no hay una trenza de cabellos sino la cuerda de un ahorcado. Cuando vuelve a la posada de la primera noche, descubre de pronto, entre las tablas del piso, la reliquia que le habían quitado en la gruta. "Ya no sabía lo que hacía. (...) Me puse a imaginar que no había salido realmente de aquel maldito bodegón, y que el ermitaño, el inquisidor [véase más abajo] y los hermanos de Zoto eran otros tantos fantasmas producidos por encantamientos mágicos" (págs. 142-143). Como para que la balanza se incline aún más, pronto encuentra a Pacheco, a quien había entrevisto durante su última aventura nocturna, y que le da una versión muy distinta de la escena: "Esas dos jóvenes, después de haberle hecho algunas caricias, le quitaron

del cuello una reliquia que llevaba allí y, a partir de ese momento, perdieron a mis ojos su belleza, y reconocí en ellas a los dos ahorcados del valle de Los Hermanos. Pero el joven caballero, al tomarlas siempre por personas encantadoras, les prodigaba las palabras más tiernas. Entonces uno de los ahorcados se sacó la cuerda que llevaba en el cuello y la puso en el cuello del caballero, que le mostró su gratitud con nuevas caricias. Por último, corrieron las cortinas del lecho y no sé qué hicieron entonces, pero pienso que se trató de algún pecado horrendo" (pág. 129).

¿Qué creer? Alfonso sabe bien que pasó la noche con dos mujeres amantes; pero ¿y el despertar bajo la horca, la cuerda alrededor del cuello, la reliquia en la posada, el relato de Pacheco? La incertidumbre, la vacilación están en su punto culminante. Reforzadas por el hecho de que otros personajes le sugieren a Alfonso una explicación sobrenatural de sus aventuras. Así el inquisidor que, en un momento dado, detendrá a Alfonso y lo amenazará con torturas, le pregunta: "¿Conoces a las princesas de Túnez? ¿O mejor dicho esas dos brujas, vampiros execrables y demonios encarnados?" (pág. 100). Y más tarde Rebeca, anfitriona de Alfonso, le dirá: "Sabemos que son dos demonios hembras y que se llaman Emina y Zibedea" (pág. 144).

Alfonso se queda sólo por algunos días, y siente una vez más que las fuerzas de la razón regresan a él. Quiere encontrar una explicación "realista" de los acontecimientos. "Recordé entonces algunas palabras que se le escaparon a Don Emmanuel de Sa, gobernador de aquella ciudad, que me hicieron pensar que no era del todo ajeno a la existencia misteriosa de los Gomélez. Era él quien me había proporcionado mis dos lacayos, López y Mosquito. No podía sacarme de la cabeza que era por orden de él que ellos me habían abandonado en la entrada desastrosa al valle de Los Hermanos. Mis primas, y la propia Rebeca, me habían dado a entender a menudo que querían ponerme a prueba. Quizá me habían dado, en la venta, un brebaje para dormir, y en seguida nada

fue más fácil que transportarme durante mi sueño hasta dejarme bajo la horca fatal. Pacheco podía haber perdido un ojo por un accidente muy distinto a su relación amorosa con los dos ahorcados, y su espantosa historia podía ser un cuento chino. El ermitaño que había buscado siempre descubrir mi secreto, era sin duda un agente de los Gomélez, que quería poner a prueba mi discreción. Por último, Rebeca, su hermano, Zoto y el jefe de los gitanos, todos ellos se habían confabulado para poner a prueba mi valor" (pág. 227).

Sin embargo el debate no queda resuelto: incidentes minúsculos van a hacer marchar a Alfonso otra vez hacia la solución sobrenatural. Ve por la ventana dos mujeres que le parecen ser las famosas hermanas; pero cuando se acerca, descubre rostros desconocidos. Lee a continuación una historia de demonios que se parece tanto a la suya que confiesa: "Casi llegué a pensar que, para engañarme, los demonios habían animado cadáveres de ahorcados" (pág. 173).

"Casi llegué a pensar": ésa es la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación.

¿Quién vacila en esta historia? Lo advertimos de inmediato: Alfonso, es decir el héroe, el personaje. Es él quien, a todo lo largo de la intriga, tendrá que elegir entre dos interpretaciones. Pero si el lector conociera la "verdad", si supiese en qué sentido hay que avanzar, la situación sería muy distinta. Lo fantástico implica entonces una integración del lector al mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que tiene el propio lector de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, al hablar así, no tenemos en vista tal o cual lector en especial, real, sino una "función" de lector, implícita al texto (al igual que está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión que los movimientos de los personajes.

La vacilación del lector es por lo tanto la primera condición de lo fantástico. ¿Pero es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular, como en *El diablo enamorado* y el *Manuscrito*? Dicho de otra manera, ¿es necesario que la vacilación esté *representada* en el interior de la obra? La mayor parte de los trabajos que cumplen la primera condición satisfacen también la segunda; existen excepciones sin embargo: tal es el caso de *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam. El lector se pregunta aquí sobre la resurrección de la mujer del cuento, fenómeno que contradice las leyes de la naturaleza, pero que parece confirmado por una serie de indicios secundarios. Ahora bien, ninguno de los personajes comparte esa vacilación: ni el conde de Athol, que cree con firmeza en la segunda vida de Vera, ni aun el viejo sirviente Raymond. El lector no se identifica entonces con ningún personaje, y la vacilación no está representada en el texto. Digamos que se trata, para esta regla de identificación, de una condición facultativa de lo fantástico: puede existir sin satisfacerla; pero la mayor parte de las obras fantásticas se someten a ella.

Cuando el lector sale del mundo de los personajes y vuelve a su propia práctica (la de un lector), un nuevo peligro amenaza a lo fantástico. Es un peligro que se ubica en el nivel de la *interpretación* del texto.

Existen relatos que contienen elementos sobrenaturales sin que el lector se interrogue nunca sobre su naturaleza, sabiendo bien que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, no se nos presenta ninguna duda: sabemos que las palabras del texto tienen que tomarse en otro sentido, que llamamos alegórico.

En el caso de la poesía se observa la situación inversa. El texto poético podría ser juzgado a menudo como fantástico, con que sólo se le pidiera a la poesía ser representativa. Pero la cuestión no se plantea: si se dice, por ejemplo, que el "yo poético" se remonta por el aire, no es más que una secuencia verbal, que debe tomarse como tal, sin tratar de ir más allá de las palabras.

Lo fantástico implica entonces no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y en el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir por la negativa: no debe ser ni "poética" ni "alegórica". Si volvemos al *Manuscrito*, vemos que esta exigencia se cumple allí también: por una parte, nada nos permite dar de inmediato una interpretación alegórica de los acontecimientos sobrenaturales evocados; por la otra, estos acontecimientos son dados como tales, debemos representárnoslos, y no considerar las palabras que los designan como una combinación de unidades lingüísticas, exclusivamente. Se puede señalar en esta frase de Roger Caillois una indicación referida a esta propiedad del género fantástico: "Este tipo de imágenes se ubica en el centro mismo de lo fantástico, a medio camino entre lo que he dado en llamar imágenes infinitas e imágenes trabadas [*entravées*]. (...) Las primeras buscan por principio la incoherencia y niegan con tenacidad toda significación. Las segundas traducen textos precisos en símbolos que un diccionario apropiado permite reconvertir, término por término, en discursos correspondientes." (pág. 172).

Ahora estamos en condiciones de precisar y complementar nuestra definición de lo fantástico. Ésta exige que se cumplan tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivientes, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser sentida también por un personaje; de ese modo el papel del lector es, por así decirlo, confiado a un personaje y al mismo tiempo la vacilación se encuentra representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Por último importa que el lector adopte cierta actitud ante el texto: negará tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". Estas tres exigencias no tienen un valor semejante. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no ser cumplida. De todos modos, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres.

¿Cómo se inscriben estas tres características en el modelo de la obra, tal como lo hemos expuesto brevemente en el capítulo anterior? La primera condición nos remite al aspecto *verbal* del texto, más exactamente, a lo que se denomina las "visiones": lo fantástico es un caso particular de la categoría más general de la "visión ambigua". La segunda condición es más compleja: se relaciona por una parte con el aspecto *sintáctico*, en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refieren a la apreciación que tienen los personajes sobre los acontecimientos del relato; podríamos llamar "reacciones" a esas unidades, por contraposición a las "acciones" que forman por lo común la trama de la historia. Por otra parte, se refiere al aspecto *semántico*, porque se trata de un tema representado, el de la percepción y su notación. Por último, la tercera condición tiene un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura.

Se puede considerar ahora nuestra definición como suficientemente explícita. Para justificarla plenamente, comparémosla de nuevo con otras definiciones, esta vez definiciones con las cuales tendrá que ver ya no en qué se les parece sino en qué se separa de ellas. Desde un punto de vista sistemático, se puede partir de varios sentidos de la palabra "fantástico".

Tomemos para empezar el sentido que, aunque rara vez enunciado, se presenta ante todo al espíritu (es el del diccionario): en los textos fantásticos, el autor relató acontecimientos que no son susceptibles de presentarse en la vida diaria, si nos atenemos a los conocimientos comunes de cada época concernientes a lo que puede o no ocurrir; así, el *Petit Larousse* lo define: "donde intervienen seres sobrenaturales: *cuentos fantásticos*". Se puede calificar en efecto de *sobrenaturales* los

acontecimientos; pero lo sobrenatural, que es a la vez una categoría literaria, no es pertinente aquí. No es posible concebir un género capaz de reagrupar todas las obras en las que interviene lo sobrenatural y que, por ese hecho, debería comprender tanto a Homero como a Shakespeare, a Cervantes como a Goethe. Lo sobrenatural no caracteriza a las obras con precisión suficiente, su extensión es demasiado grande.

Otra actitud, mucho más difundida entre los críticos, consiste en ubicarse, para situar lo fantástico, en el lector: no el lector implícito del texto, sino el lector real. Se tomará como representante de esta tendencia a H. P. Lovecraft, autor él mismo de relatos fantásticos y que ha consagrado a lo sobrenatural en literatura una obra teórica. Para Lovecraft, el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo. "La atmósfera es lo más importante porque el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. (...) Es por eso que debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico muy simplemente si el lector experimenta de manera profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y potencias insólitas" (pág. 16). Este sentimiento de temor o perplejidad es invocado a menudo por los teóricos de lo fantástico, aun cuando la doble explicación posible sigue siendo en nuestra opinión la condición necesaria del género. Así, Peter Penzoldt escribe: "Con la excepción del cuento de hadas, todos los relatos sobrenaturales son relatos de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por imaginación pura no es, después de todo, realidad" (pág. 9). También Caillois propone como "piedra de toque de lo fantástico", "la impresión de extrañeza irreductible" (pág. 30).

Es sorprendente encontrar, incluso hoy, juicios semejantes en los textos de críticos serios. Si se toman sus declaraciones

al pie de la letra, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, sería necesario deducir de eso (¿eso es lo que piensan nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector. Buscar la sensación de temor en los personajes tampoco permite distinguir el género; en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser relatos de terror: por ejemplo los cuentos de Perrault (a contrapelo de lo que afirma Penzoldt); por otra parte, hay relatos fantásticos en los que está ausente todo temor: pensemos en textos tan distintos como *La princesa Brambilla* de Hoffmann y *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una condición necesaria de su existencia.

Por extraño que parezca, también se ha buscado ubicar el criterio de lo fantástico en el propio autor del relato. Volvemos a encontrar ejemplos en Caillois, que por cierto no le tiene miedo a las contradicciones. He aquí cómo Caillois resucita la imagen romántica del poeta inspirado: "Lo fantástico requiere algo involuntario, súbito, una interrogación inquieta a la vez que inquietante, brotada de improviso de no se sabe qué tinieblas, que su autor se vio obligado a tomar como vino..." (pág. 46); o bien: "Una vez más, lo fantástico que no deriva de una intención deliberada de desconcertar sino que parece surgir a pesar del autor de la obra, cuando no sin que él se entere, suele revelarse como el más convincente.." (pág. 169). Los argumentos contra esta "*intentional fallacy*" son hoy demasiado conocidos como para volver a formularlos.

Menos atención aún merecen otros ensayos de definición, que a menudo se aplican a textos no del todo fantásticos. Así, no es posible definir lo fantástico como opuesto a la reproducción fiel de la realidad, al naturalismo. Ni tampoco como lo hace Marcel Schneider en *La littérature fantastique en France*: "Lo fantástico explora el espacio interior, ha tomado partido por la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación" (págs. 148-149).

El *Manuscrito encontrado en Zaragoza* nos ofreció un ejem-

plo de vacilación entre lo real y (digamos) lo *ilusorio*: uno se preguntaba si lo que se veía no era una superchería, o un error de la percepción. Dicho de otra manera, se dudaba de la interpretación que había que dar de los acontecimientos perceptibles. Existe otra variación de lo fantástico donde la vacilación se ubica entre lo real y lo *imaginario*. En el primer caso, no se dudaba de que los acontecimientos hubiesen ocurrido, sino de que nuestra manera de comprenderlos hubiese sido exacta. En el segundo, uno se pregunta si lo que se cree percibir no es en realidad fruto de la imaginación. "Distingo con dificultad lo que veo con los ojos de la realidad de lo que ve mi imaginación", dice un personaje de Achim von Arnim (pág. 222). Este "error" puede producirse por múltiples motivos que examinaremos más adelante; demos aquí un ejemplo característico, en que se lo atribuye a la locura: *La princesa Brambilla* de Hoffmann.

Durante el carnaval de Roma se presentan hechos extraños e incomprensibles en la vida del pobre actor Giglio Fava. Cree convertirse en príncipe, enamorarse de una princesa y correr aventuras increíbles. Ahora bien, la mayoría de quienes lo rodean le aseguran que no ocurre nada de eso sino que él, Giglio, se ha vuelto loco. Es lo que pretende el *signor* Pasquale: "*Signor* Giglio, yo sé lo que le pasó; toda Roma lo sabe: usted se vio obligado a abandonar el teatro porque su cerebro quedó perturbado..." (t. III, pág. 27). A veces el propio Giglio duda de su razón: "Incluso estaba dispuesto a pensar que el *signor* Pasquale y *maese* Bescapi habían tenido razón al creerlo un poco chiflado" (pág. 42). De ese modo Giglio (y el lector implícito) quedan en la duda, ignorando si lo que lo rodea es o no un producto de su imaginación.

A este procedimiento, simple y muy frecuente, se puede oponer otro que parece mucho más escaso, y donde la locura vuelve a utilizarse –pero de manera distinta– para crear la ambigüedad necesaria. Pensamos en *Aurelia* de Nerval. Como se sabe, este libro narra las visiones que tuvo el personaje durante un período de locura. El propio relato está en primera persona; pero el *yo* al parecer abarca dos personas distintas: la del personaje que percibe mundos desconocidos (vive en el pasado), y la del narrador que transcribe las impresiones del primero (y vive en el presente). A primera vista, lo fantástico no existe aquí: ni por el personaje, que no considera que sus visiones se deban a la locura sino que son una imagen más lúcida del mundo (se encuentra por lo tanto en lo maravilloso), ni para el narrador, que sabe que tienen que ver con la locura o el sueño, no con la realidad (desde su punta de vista, el relato se relaciona simplemente con lo extraño). Pero el texto no funciona así; Nerval recrea la ambigüedad a otro nivel, allí donde no se la esperaba; y *Aurelia* sigue siendo una historia fantástica.

Ante todo, el personaje no está del todo decidido en cuanto a la interpretación que debe darle a los hechos: a veces cree, también él, en su locura pero nunca llega a la certidumbre. "Comprendí, al verme entre los alienados, que para mí hasta entonces todo no había sido más que ilusiones. Sin embargo las promesas que atribuía a la diosa Isis me parecían realizarse por una serie de pruebas que estaba destinado a sufrir" (pág. 301). Al mismo tiempo, el narrador no está seguro de que todo lo que el personaje ha vivido sea fruto de la ilusión; incluso insiste en la verdad de algunos hechos relatados: "Me informé afuera, y nadie había oído nada. Y sin embargo aún estoy seguro de que el grito era real y de que el aire del mundo de los vivos había resonado con él..." (pág. 281).

La ambigüedad depende también del empleo de procedimientos de escritura que penetran el texto entero.

Por lo común Nerval los utiliza juntos: se denominan el imperfecto y la modalización. Esta última consiste, recordémoslo, en emplear ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Por ejemplo, las dos frases "Afuera llueve" y "Tal vez llueve afuera" se refieren al mismo hecho; pero la segunda indica además la incertidum-

bre en que se encuentra el sujeto que habla, en cuanto a la verdad de la frase que enuncia. El imperfecto tiene un sentido similar: si digo "Yo amaba a Aurélia", no especifico si la sigo amando ahora o no; la continuidad es posible, pero por regla general poco probable.

Ahora bien, todo el texto de *Aurelia* está impregnado por estos dos procedimientos. Se podrían citar páginas enteras en apoyo de nuestra afirmación. Éstos son algunos ejemplos tomados al azar: "*Me parecía* que entraba a una casa conocida (...) Una vieja sirvienta a la que llamaba Margarita y que *me parecía* conocer desde la infancia me dijo (...) Y *tenía la idea* de que el alma de mi antepasado estaba en ese pájaro (...) *Creí* caer en un abismo que atravesaba el globo. *Me sentía* llevado sin sufrimiento por una corriente de metal fundido (...) *Tuve la sensación* de que estas corrientes estaban compuestas de almas vivientes, en estado molecular (...) *Se volvía claro para mí* que los antepasados tomaban la forma de ciertos animales para visitarnos sobre la tierra (...)" (págs. 259-260, el subrayado es mío), etc. Si estas locuciones estuvieran ausentes, estaríamos sumergidos en el mundo de lo maravilloso, sin ninguna referencia a la realidad cotidiana, habitual; gracias a ellas, nos mantenemos en los dos mundos a la vez. El imperfecto, además, introduce una distancia entre el personaje y el narrador, de tal manera que no conocemos la posición de este último.

Mediante una serie de incisos, el narrador toma distancia respecto a los demás hombres, al "hombre normal", o, más exactamente al empleo corriente de ciertas palabras (en ese sentido, el lenguaje es el tema principal de *Aurelia*). "Al recubrir aquello que los hombres llaman la razón", dice en cierta ocasión. Y en otra: "Pero parece que se trataba de una ilusión de mis ojos" (pág. 265). O bien: "Mis acciones, al parecer insensatas, estaban sometidas a lo que llaman ilusión, según la razón humana" (pág. 256). Admiremos esta frase: las acciones son "insensatas" (referencia a lo natural) pero sólo "al parecer" (referencia a lo sobrenatural); están sometidas... a la ilusión (referencia a lo natural), o más bien no, "a

lo que llaman ilusión" (referencia a lo sobrenatural); además el imperfecto significa que no es el narrador presente quien piensa así, sino el personaje de antaño. Y agreguemos esta frase, resumen de toda la ambigüedad de *Aurelia*: "Una serie de visiones tal vez insensatas" (pág. 257). El narrador toma así distancia en relación al hombre "normal" y se acerca al personaje: la certidumbre de que se trata de locura deja paso a la duda, al mismo tiempo.

Ahora bien, el narrador irá más lejos: retomará abiertamente la tesis del personaje, a saber que locura y sueño no son más que una razón superior. Esto es lo que decía de esa cuestión el personaje (pág. 266): "Los relatos de quienes me habían visto así me provocaban una especie de irritación cuando veía que atribuían a la aberración del espíritu los movimientos o las palabras que coincidían con las diversas etapas de lo que constituía para mí una serie de acontecimientos lógicos" (a lo que contesta la frase de Edgar Poe: "La ciencia no nos ha enseñado aún si la locura es o no lo sublime de la inteligencia", H.G.S. pág. 95). Y también: "Con esta idea que me había hecho del sueño como algo que abría al hombre una comunicación con el mundo de los espíritus, esperaba..." (pág. 290). Pero así habla el narrador: "Voy a tratar (...) de transcribir las impresiones de una larga enfermedad que transcurrió por entero en los misterios de mi espíritu; y no sé por qué utilizo este término enfermedad, porque nunca, en lo que a mí mismo se refiere, me sentí mejor sin embargo. A veces creía redobladas mi fuerza y mi actividad; la imaginación me aportaba delicias infinitas" (págs. 251-252). O bien: "Sea como fuere, creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea cierto, en este mundo o en los otros,[1] y no podía dudar de lo que había *visto* con tanta claridad.

1. Eco, tal vez, de esta frase de Poe: "El espíritu humano no puede *imaginar* nada de lo que no ha existido realmente" ("Fancy and Imagination", *Poems and Essays*, pág. 282).

En estos dos fragmentos, el narrador parece declarar abiertamente que lo que ha visto durante su pretendida locura no es más que una parte de la realidad; que por lo tanto nunca ha estado enfermo. Pero si cada uno de los pasajes comienza en presente, la última proposición vuelve a estar en imperfecto; reintroduce la ambigüedad en la percepción del lector. El ejemplo inverso se encuentra en las dos últimas frases de *Aurelia*: "Podía juzgar más sanamente el mundo de ilusiones donde había vivido durante cierto tiempo. Sin embargo me siento feliz de las convicciones que adquirí..." (pág. 315). La primera proposición parece remitir todo lo anterior al mundo de la locura; pero entonces, ¿por qué esa dicha por las convicciones adquiridas?

Aurelia constituye entonces un ejemplo original y perfecto de la ambigüedad fantástica. Esta ambigüedad gira por cierto alrededor de la locura; pero mientras que en Hoffmann nos preguntábamos si el personaje estaba loco o no, aquí sabemos por adelantado que su conducta se llama locura; lo que se trata de saber (y sobre este punto se apoya la vacilación) es si la locura no es en realidad una razón superior. En el caso anterior la vacilación tenía que ver con la percepción, ahora tiene que ver con el lenguaje. Con Hoffmann, se vacila sobre el nombre que debemos dar a ciertos acontecimientos; con Nerval, la vacilación se da en el interior del nombre: en su sentido.

3. Lo extraño y lo maravilloso

El género fantástico, siempre evanescente. – Lo fantástico-extraño. – Las "excusas" de lo fantástico. – Fantástico y verosímil. – Lo extraño puro. – Edgar Poe y la experiencia de los límites. – Lo fantástico y la novela policial. – La síntesis de ambos: La cámara ardiente. *– Lo fantástico-maravilloso. –* La muerta enamorada *y la metamorfosis del cadáver. – Lo maravilloso puro. – Los cuentos de hadas. – Subdivisiones: lo maravilloso hiperbólico, exótico, instrumental y científico (la ciencia ficción). – Elogio de lo maravilloso.*

Lo fantástico, como hemos visto, dura apenas el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la "realidad", tal como ella existe para la opinión común. Al fin de la historia, el lector, si no el personaje, toma sin embargo una decisión, opta por una solución u otra, y con eso sale de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra remite a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que debe reconocer nuevas leyes de la naturaleza, gracias a las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.

Lo fantástico lleva por lo tanto una vida llena de peligros, y puede desvanecerse a cada instante. Parece ubicarse más bien en el límite de dos géneros, lo maravilloso y lo extraño, que ser un género autónomo. Uno de los grandes períodos de la literatura sobrenatural, el de la novela negra (*the Gothic novel*) parece suministrar la confirmación. En efecto, por lo general se distinguen dos tendencias dentro de la novela ne-

gra: la de lo sobrenatural explicado (de lo "extraño", podríamos decir), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo "maravilloso"), que reúne las obras de Horace Walpole, M.G. Lewis y Mathurin. Allí no se presenta lo fantástico propiamente dicho: sólo géneros que le son vecinos. Más exactamente, el efecto fantástico se produce pero sólo durante una parte de la lectura: en Ann Radcliffe, antes de que estemos seguros de que todo lo que pasó puede tener una explicación racional; en Lewis, antes de que estemos convencidos de que los acontecimientos sobrenaturales no recibirán ninguna explicación. Una vez que termina el libro, comprendemos –en ambos casos– que lo fantástico no existió.

Uno puede preguntarse hasta qué punto se sostiene una definición de género que permitiría a la obra "cambiar de género" ante una simple frase como: "En ese momento, despertó y vio las paredes de su cuarto..." Pero, en primer lugar, nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente. Una categoría semejante no tendría por otra parte nada de excepcional. La definición clásica del *presente*, por ejemplo, nos lo describe como un puro límite entre el pasado y el futuro. La comparación no es gratuita: lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, nunca visto aún, por venir: por lo tanto a un futuro; en lo extraño, en cambio, lo inexplicable se reduce a hechos conocidos, a una experiencia previa, y por lo tanto al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí mismo, la vacilación que lo caracteriza no puede, es evidente, ubicarse sino en el presente.

Aquí se plantea igualmente el problema de la unidad de la obra. Tomamos esta unidad como indiscutible y nos parece un sacrilegio cuando se practican cortes en una obra (según la técnica del *Reader's Digest*). Pero las cosas son sin duda más complejas; no olvidemos que en la escuela, donde se produce para todos la primera experiencia de la literatura, y una de las más importantes, sólo se leen "trozos escogidos" o "extractos" de las obras. Un cierto fetichismo del

libro sigue vivo en nuestros días: la obra se transforma a la vez en objeto precioso e inmóvil, y en símbolo de plenitud, con el corte convertido en un equivalente de la castración. ¡Cuánto más libre era la actitud de un Khlebnikov, que componía poemas con trozos de poemas anteriores o que incitaba a los redactores y hasta a los impresores a que corrigieran su texto! Sólo la identificación del libro con el sujeto explica el horror al corte.

En cuanto se examinan por separado las partes de la obra, se puede colocar provisionalmente entre paréntesis el final del relato: eso que nos permitiría incorporar a lo fantástico un número de textos mucho mayor. La edición hoy circulante del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* suministra una buena prueba: privado de su final, donde la vacilación queda eliminada, el libro pertenece plenamente a lo fantástico. Charles Nodier, uno de los pioneros de lo fantástico en Francia, tenía una conciencia plena de este hecho y lo trata en uno de sus cuentos, *Inés de las Sierras*. Este texto está compuesto de dos partes notoriamente iguales; y el final de la primera nos deja en una perplejidad plena: no sabemos cómo explicar los fenómenos extraños que aparecen; sin embargo, tampoco estamos dispuestos a reconocer lo sobrenatural con tanta facilidad como lo natural. El narrador vacila entonces entre dos conductas: interrumpir allí su relato (y quedarse en lo fantástico) o seguir (y abandonarlo entonces). Por su parte, declara a sus oyentes que prefiere detenerse, justificándose así: "Cualquier otro desenlace sería vicioso porque cambiaría la naturaleza del relato" (pág. 697).

Sin embargo sería falso pretender que lo fantástico no puede existir sino en una parte de la obra. Hay textos que mantienen la ambigüedad hasta el final, lo que también quiere decir más allá. Una vez cerrado el libro, la ambigüedad permanecerá. Un ejemplo notable lo ofrece aquí la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*: el texto no nos permitirá decidir si los fantasmas rondan por la antigua propiedad, o si se trata de alucinaciones de la institutriz, víctima

del clima inquietante que la rodea. En la literatura francesa, *La venus de Ille*, la novela corta de Próspero Merimée, ofrece un ejemplo perfecto de esta ambigüedad. Una estatua parece animarse y matar a un recién casado; pero nos quedamos en el "parece" y nunca llegamos a la certidumbre.

Sea como fuere, no se puede excluir de un examen de lo fantástico lo maravilloso y lo extraño, dos géneros a los que se superpone. Pero tampoco olvidemos que, como lo dice Louis Vax, "el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión" (pág. 98).

Miremos más de cerca estos dos vecinos. Y subrayemos que en cada uno de los casos, surge un subgénero transitorio: entre lo fantástico y lo extraño, por una parte, y lo fantástico y lo maravilloso, por la otra. Estos subgéneros comprenden las obras que mantienen por largo tiempo la vacilación fantástica, pero que al fin acaban en lo maravilloso o en lo extraño. Podrían representarse estas subdivisiones con ayuda del siguiente diagrama:

extraño puro	fantástico-extraño	fantástico-maravilloso	maravilloso puro

Lo fantástico puro estaría representado, en el gráfico, por la línea media, que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde por cierto a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos.

Empecemos por lo fantástico-extraño. Los acontecimientos que parecen sobrenaturales a lo largo del relato reciben al final una explicación racional. Si durante largo tiempo esos acontecimientos llevaron al personaje y al lector a creer en la participación de lo sobrenatural, es porque eran de carácter insólito. La crítica describió (y a menudo condenó) esta variedad bajo el nombre de "sobrenatural explicado".

Daremos como ejemplo de lo fantástico-extraño el mismo *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Allí todos los milagros se explican racionalmente al final del relato. Alfonso vuelve a encontrar en una gruta al ermitaño que lo había recibido al principio, y que es el gran *sheik* de los Gomélez en persona. Éste le revela el mecanismo de los acontecimientos ocurridos hasta ese momento: "Don Emanuel de Sa, el gobernador de Cádiz, es uno de los iniciados. Te había enviado a López y Mosquito que te abandonaron en las fuentes de Alcornoque. (...) Gracias a una bebida soporífera hicieron las cosas de tal modo que te despertaras a la mañana siguiente bajo la horca de los hermanos Zoto. De allí llegaste a mi ermita donde te encontró el terrible poseso Pacheco, que en realidad es un bailarín vasco. (...) Al día siguiente, fuiste sometido a una prueba mucho más cruel: la falsa inquisición que te amenazó con torturas horribles pero que no logró doblegar tu coraje" (trad. alemana, pág. 734), etc.

Como sabemos, hasta allí se había mantenido la duda entre dos polos: la existencia de lo sobrenatural y una serie de explicaciones racionales. Enumeremos ahora los tipos de explicación que tratan de reducir lo sobrenatural: en primer lugar están el azar, las coincidencias –porque en el mundo sobrenatural no existe el azar, y reina por el contrario lo que se puede denominar "pan-determinismo" (el azar será la explicación que reduce lo sobrenatural en *Inés de las Sierras*)–; a continuación vienen el sueño (solución propuesta en *El diablo enamorado*), la influencia de las drogas (los sueños de Alfonso durante la primera noche), las supercherías, los juegos trucados (solución esencial en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*), la ilusión de los sentidos (veremos ejemplos de ello más adelante con *La muerta enamorada* de Gautier y *La cámara ardiente* de J. D. Carr), por último la locura, como en *La princesa Brambilla*. Existen evidentemente dos grupos de "excusas" que corresponden a las oposiciones real-imaginario y real-ilusorio. En el primer grupo, no pasó nada sobrenatural, porque no pasó nada: lo que se creía ver no era más

que el fruto de una imaginación desordenada (sueño, locura, drogas). En el segundo, los acontecimientos tuvieron lugar por cierto, pero se dejan explicar racionalmente (azares, supercherías, ilusiones).

Recordemos que, en las definiciones de lo fantástico citadas más arriba, la solución racional se daba como "privada por completo de probabilidad interna" (Soloviov) o como una "puerta lo bastante estrecha como para que no se pueda utilizar" (M.R. James). De hecho, las soluciones realistas que reciben el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* o *Inés de las Sierras* son totalmente inverosímiles; las soluciones sobrenaturales habrían sido, por el contrario, verosímiles. La coincidencia es demasiado artificial en la novela corta de Nodier; en cuanto al *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, su autor ni siquiera trata de darle un final creíble: la historia del tesoro, de la montaña hueca, del imperio de los Gomélez es más difícil de aceptar que la de la mujer convertida en carroña. Lo verosímil no se opone entonces en ningún sentido a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género,[1] el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje. En el interior del género fantástico, es verosímil que se produzcan reacciones "fantásticas".

Junto con estos casos, donde nos encontramos en lo extraño un poco a pesar nuestro, por necesidad de explicar lo fantástico, existe también lo extraño puro. En las obras que pertenecen a este género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por los leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por ese motivo, provocan en el personaje y el lector una reacción

1. Sobre este tema pueden consultarse los diversos estudios aparecidos en *Le vraisemblable (Communications*, 11).

semejante a aquella que los textos fantásticos nos ha vuelto familiar. La definición, como vemos, es amplia e imprecisa, pero también lo es el género al que describe: lo extraño no es un género bien delimitado, a diferencia de lo fantástico; para ser más exactos, está limitado de un solo lado, el lado de lo fantástico; del otro, se disuelve en el campo general de la literatura (las novelas de Dostoievski, por ejemplo, pueden acomodarse en la categoría de lo extraño). En caso de creer en Freud, la sensación de lo extraño (*das Unheimliche*) estaría relacionada con la aparición de una imagen que se origina en la infancia del individuo o la raza (se trataría de una hipótesis por verificar; no hay una coincidencia perfecta entre ese empleo del término y el nuestro). La pura literatura de horror pertenece a lo extraño; muchos relatos de Ambrose Bierce podrían servirnos aquí de ejemplo.

Lo extraño, como se ve, cumple una sola de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular del miedo; está vinculado sólo a los sentimientos de los personajes y no a un acontecimiento material que desafía la razón (lo maravilloso, por el contrario, se caracterizará por la existencia única de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes).

Hay un relato de Edgar Poe que ilustra lo extraño cercano a lo fantástico: *La caída de la casa Usher*. El narrador llega una noche a la casa, convocado por su amigo Roderick Usher, que le pide que se quede con él cierto tiempo. Roderick es un ser hipersensible, nervioso, y que adora a su hermana, en ese momento gravemente enferma. Ella muere unos días después, y los dos amigos, en vez de enterrarla, depositan su cuerpo en uno de los sótanos de la casa. Pasan unos días; una noche de tormenta, cuando los dos hombres están en una pieza donde el narrador lee en voz alta una historia antigua de caballería, los sonidos que describe la crónica parecen ser el eco de los ruidos que se escuchan en la casa. Por último, Roderick Usher se levanta, y dice, con voz apenas perceptible: "¡La enterramos viva!" (N.H.E., pág. 105). Y,

en efecto, se abre la puerta, y la hermana aparece en el umbral. Hermano y hermana se estrechan en un abrazo y caen muertos. El narrador huye de la casa, justo a tiempo para verla desmoronarse en el lago vecino.

Lo extraño tiene aquí dos fuentes. La primera está constituida por coincidencias (hay tantas como en un relato de lo sobrenatural explicado). De ese modo podrían parecer sobrenaturales la resurrección de la hermana y la caída de la casa después de la muerte de sus habitantes; pero Poe no deja de explicar racionalmente las dos cosas. Sobre la casa escribe: "Tal vez el ojo de un observador minucioso habría descubierto una fisura apenas visible que, partiendo del techo de la fachada abría un camino en zigzag a través de la pared e iba a perderse en las aguas funestas del lago" (pág. 90). Y de Lady Madeleine: "Crisis frecuentes, aunque pasajeras, de carácter casi cataléptico, eran los diagnósticos muy particulares" (pág. 94). La explicación sobrenatural no se sugiere por lo tanto y no es necesario aceptarla.

La otra serie de elementos que provocan la impresión de extrañeza no está ligada a lo fantástico sino a lo que podríamos llamar una "experiencia de los límites", que caracteriza toda la obra de Poe. Ya Baudelaire decía de él: "Ningún hombre ha contado con más magia las *excepciones* de la vida humana y la naturaleza"; y Dostoievski: "[Poe] elige casi siempre la realidad más excepcional, en el plano exterior o psicológico..." (Por otra parte, Poe escribió un cuento sobre este tema, un cuento "meta-extraño", titulado *El ángel de lo extraño*). En *La caída de la casa Usher* lo que perturba al lector es el estado enfermizo en extremo de los hermanos. En otros textos serán las escenas de crueldad, el disfrute del mal, el asesinato, los que provocarán el mismo efecto. La sensación de extrañeza parte por lo tanto de los temas evocados, que están ligados a tabúes más o menos antiguos. Si admitimos que la experiencia primitiva está constituida por la transgresión, podemos aceptar la teoría de Freud sobre el origen de lo extraño.

De tal manera lo fantástico se encuentra en definitiva excluido de *La casa Usher*. En términos generales, no encontramos cuentos fantásticos en la obra de Poe, en el sentido estricto, a excepción tal vez de *Recuerdos del señor Bedloe* y de *El gato negro*. Casi todos sus relatos tienen que ver con lo extraño, y sólo algunos con lo maravilloso. Sin embargo, tanto por los temas como por las técnicas que elaboró, Poe está muy cerca de los autores de lo fantástico.

También sabemos que Poe dio origen a la novela policial contemporánea, y esta cercanía no es fruto del azar; por otra parte se escribe a menudo que los cuentos policiales han reemplazado a los cuentos de fantasmas. Aclaremos la naturaleza de esta relación. La novela policial de enigma, donde se busca descubrir la identidad del culpable, está construida del siguiente modo: por una parte hay muchas soluciones fáciles, a primera vista tentadoras, pero que se revelan falsas una tras otra; por otra parte, hay una solución inverosímil por completo, a la que sólo se llegará al final, y que se revelará como la única verdadera. Vemos ya lo que acerca a la novela policial y el cuento fantástico. Recordemos las definiciones de Soloviov y de James: el relato fantástico incluye también dos soluciones, una verosímil y sobrenatural, la otra, inverosímil y racional. Basta entonces que esta segunda solución sea, en la novela policial, difícil de encontrar a tal extremo que llega a "desafiar la razón", para que estemos dispuestos a aceptar la existencia de lo sobrenatural más que la ausencia de toda explicación. Tenemos un ejemplo clásico: *Los diez negritos* de Agatha Christie. Diez personajes se encuentran encerrados en una isla; les dicen (en un disco) que morirán todos, castigados por un crimen que la ley no puede castigar; la naturaleza de la muerte de cada uno se encuentra además descrita en la canción infantil de los "Diez negritos". Los condenados –y el lector con ellos– tratan de descubrir en vano quién ejecuta los castigos sucesivos: están solos en la isla, mueren uno tras otro, cada uno según lo que anunció la canción; hasta el último, que, y esto provoca la

impresión de lo sobrenatural, no se suicida sino que es asesinado. Ninguna explicación razonable parece posible, hay que reconocer la existencia de seres invisibles, o espíritus. Por cierto, esta hipótesis no es realmente necesaria, ya que se dará la explicación racional. La novela policial de enigma se acerca a lo fantástico, pero también es su opuesto: en los textos fantásticos, nos inclinamos de todos modos por la explicación sobrenatural; la novela policial, una vez terminada, no deja ninguna duda en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales. Esta comparación por otra parte sólo es válida para cierto tipo de novela policial de enigma (el cuarto cerrado) y cierto tipo de relato extraño (lo sobrenatural explicado). Además, el acento está colocado de modo distinto en los dos géneros: en la novela policial, recae sobre la solución del enigma; en los textos que se relacionan con lo extraño (como en el relato fantástico), sobre las reacciones que el enigma provoca. Sin embargo, de esta cercanía estructural resulta una semejanza que es necesario señalar.

Cuando se trata de la relación entre las novelas policiales y los cuentos fantásticos hay un autor que merece que nos detengamos más tiempo en él: John Dickson Carr. Y hay en su obra un libro que plantea el problema de una manera ejemplar: *La cámara ardiente*. Al igual que en la novela de Agatha Christie, estamos aquí ante un problema en apariencia insoluble para la razón: cuatro hombres abren una cripta, donde unos días antes fue depositado un cadáver; ahora bien, la cripta está vacía, y no es posible que alguien la haya abierto entretanto. Más aún: a todo lo largo de la historia, se habla de fantasmas y fenómenos sobrenaturales. El crimen que tuvo lugar cuenta con un testigo, y ese testigo afirma haber visto a la asesina abandonar la habitación de la víctima atravesando la pared, en un sitio donde doscientos años antes había una puerta. Por otra parte, una de las personas implicadas en el asunto, una mujer joven, cree ser ella misma una bruja, más exactamente una envenenadora (la muerte había sido provocada por veneno) que pertenecería a un tipo especial de seres humanos: los *no-muertos*. "En pocas palabras, los no-muertos son esas personas –sobre todo las mujeres– que fueron condenadas a muerte por el crimen de envenenamiento, y cuyos cuerpos fueron quemados en la hoguera, muertos o vivos", nos enteramos más adelante (pág. 167). Ahora bien, al hojear un manuscrito que recibió de la editorial donde trabaja, Stevens, el marido de esta mujer, da con una fotografía cuya leyenda dice: *Marie d'Aubrey, guillotinada por asesinato en 1861*. El texto prosigue: "Era una fotografía de la propia mujer de Stevens" (pág. 18). ¿Cómo podía ser la joven mujer, setenta años más tarde, la misma persona que una famosa envenenadora del siglo XIX, y para colmo guillotinada? Muy fácil, según la mujer de Stevens, que está dispuesta a asumir la responsabilidad del crimen actual. Otra serie de coincidencias parece confirmar la presencia de lo sobrenatural. Por último, llega un detective y todo empieza a aclararse. La mujer que había sido vista atravesando una pared, era una ilusión de los sentidos provocada por un espejo. El cadáver no había desaparecido sino que estaba hábilmente oculto. La joven Marie Stevens no tenía nada en común con envenenadoras muertas hacía mucho tiempo, como habían tratado de hacerle creer. Toda la atmósfera sobrenatural había sido creada por el asesino para embrollar el asunto y desviar las sospechas. Los verdaderos culpables son descubiertos, aunque no se llegue a castigarlos.

Sigue un epílogo gracias al cual *La cámara ardiente* sale de la clase de novelas policiales que simplemente evocan lo sobrenatural, para entrar en la de los relatos fantásticos. Vemos de nuevo a Marie, en la casa, que repasa mentalmente el asunto; y lo fantástico vuelve a resurgir. Marie afirma (al lector) que por cierto era ella la envenenadora, que el detective en realidad era su amigo (lo que no es falso) y que dio toda la explicación racional para salvarla. ("Fue realmente muy hábil al ofrecerles una explicación, un razonamiento que tuviera en cuenta sólo las tres dimensiones y el obstáculo de las paredes de piedra", pág. 237).

El mundo de los no-muertos retoma sus derechos, y lo fantástico con él: vacilamos con fuerza sobre la solución a elegir. Pero hay que reconocer que, por último, aquí se trata menos de una semejanza entre los dos géneros que de su síntesis.

Pasemos ahora del otro lado de esta línea media que hemos llamado lo fantástico. Estamos en lo fantástico-maravilloso, o, dicho de otro modo, en la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Se trata de los relatos más cercanos a lo fantástico puro, porque éste, por el hecho mismo de que permanece no explicado, no racionalizado, nos sugiere la existencia de lo sobrenatural. El límite entre los dos será por lo tanto incierto; sin embargo la presencia o la ausencia de algunos detalles permitirá siempre decidir.

La muerta enamorada de Theóphile Gautier puede servir de ejemplo. Es la historia de un monje que, el día de su ordenación, se enamora de la cortesana Clarimonda. Después de algunos encuentros furtivos, Romualdo (así se llama el monje) asiste a la muerte de Clarimonda. A partir de ese día, ella empieza a aparecer en sus sueños. Estos sueños tienen por otra parte una propiedad extraña: en vez de formarse a partir de las impresiones del día, constituyen un relato continuo. En sus sueños, Romualdo ya no tiene la existencia austera de un monje, sino que vive en Venecia, en la fastuosidad de fiestas ininterrumpidas. Y al mismo tiempo se da cuenta de que Clarimonda se mantiene viva gracias a su sangre, que ella viene a chuparle durante la noche...

Hasta allí, todos los acontecimientos pueden tener una explicación racional. Explicaciones que en gran parte son suministradas por el sueño ("¡Dios quiera que sea un sueño!", exclama Romualdo (pág. 79), pareciéndose en eso a Álvaro en *El diablo enamorado*); y en parte por las ilusiones de los sentidos. Por ejemplo: "Un día, al pasearme por los senderos bordeados de arbustos de mi jardín, *me pareció* ver a través de la glorieta una forma de mujer" (pág. 93); "Por un instante *creí* haber visto moverse su pie..." (pág. 97); "*No sé si aquello era una ilusión o un reflejo de la lámpara pero se hubiese dicho que* la sangre recomenzaba a circular bajo aquella palidez mate" (pág. 99, el subrayado es mío), etc. Por último una serie de acontecimientos pueden ser considerados como simplemente extraños, y debidos al azar; pero Romualdo está dispuesto a ver en ellos la intervención del diablo: "Lo extraño de la aventura, la belleza sobrenatural [!] de Clarimonda, el fulgor fosforescente de sus ojos, la impresión ardiente de su mano, la confusión en que me había sumergido, el cambio brusco que se había operado en mí, todo demostraba claramente la presencia del diablo, y aquella mano satinada no era tal vez más que el guante que recubría su garra" (pág. 90).

Tal vez sea el diablo, en efecto, pero también puede ser el mero azar. Permanecemos por lo tanto en lo fantástico puro. Ahora bien, en ese momento se produce un acontecimiento que hace girar el relato. Otro abad, Serapión, se entera (no se sabe cómo) de la aventura de Romualdo; lleva a este último hasta el cementerio donde descansa Clarimonda; desentierra el ataúd, lo abre y Clarimonda aparece, tan fresca como el día de su muerte, con una gota de sangre en los labios... Arrebatado por una cólera piadosa, el abate Serapión arroja agua bendita sobre el cadáver. "La pobre Clarimonda no acababa de ser tocada por el santo rocío, cuando su hermoso cuerpo cayó convertido en polvo; ya no era más que una mezcla espantosa de cenizas y de huesos medio calcinados" (pág. 116). Toda esta escena, y en especial la metamorfosis del cadáver, sólo puede ser explicada por las leyes de la naturaleza tal como son reconocidas; estamos por cierto en lo fantástico-maravilloso.

Un ejemplo semejante se encuentra en *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. Aquí también, a lo largo de todo el relato, se puede vacilar entre creer en la vida después de la muerte o pensar que el conde que cree en ella está loco. Pero al final, el conde descubre en su cámara la llave de la tumba de Vera;

ahora bien, él mismo la había arrojado al interior de la tumba; por lo tanto hay que creer entonces que Vera, la muerta, es quien la llevó allí.

Existe por último un "maravilloso puro" que, al igual que lo extraño, no tiene límites definidos (vimos en el capítulo anterior que hay obras diversas en extremo que contienen elementos de lo maravilloso). En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. Lo que caracteriza a lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos narrados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.

Se ve –apuntémoslo al pasar– hasta qué punto era arbitraria la antigua distinción entre forma y contenido: el acontecimiento evocado, que pertenecía tradicionalmente al "contenido", se vuelve aquí un elemento "formal". También lo inverso es cierto: el procedimiento estilístico (por lo tanto "formal") de modalización puede tener, ya lo vimos a propósito de *Aurelia*, un contenido preciso.

Por lo general se vincula el género de lo maravilloso al del cuento de hadas; de hecho, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él ninguna sorpresa: ni el sueño de cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas (por citar sólo algunos elementos de los cuentos de Perrault). Lo que distingue al cuento de hadas es cierta escritura, no el estatus de lo sobrenatural. Los cuentos de Hoffmann ilustran bien esta diferencia: *Cascanueces y el rey de los ratones*, *El niño extranjero*, *La novia del rey* pertenecen, por propiedades de escritura, al cuento de hadas; *La elección de una novia*, aunque conserva ante lo sobrenatural el mismo estatus, no es un cuento de hadas. Habría que caracterizar también *Las mil y una noches* como cuentos maravillosos más que como cuentos de hadas (esta cuestión exigiría un estudio especial).

Para deslindar con claridad lo maravilloso puro, conviene apartar muchos tipos de relatos, donde lo sobrenatural aún recibe una cierta justificación.

1. Se podría hablar en primer término de un *maravilloso hiperbólico*. Los fenómenos no son aquí sobrenaturales sino por sus dimensiones, superiores a las que nos son familiares. Es lo que ocurre en *Las mil y una noches*, donde Simbad el marino afirma haber visto "peces de cien y doscientos codos de largo" o "serpientes tan gruesas y largas que cualquiera de ellas podría haberse tragado un elefante" (pág. 241). Pero tal vez se trate de una simple manera de hablar (estudiaremos esta cuestión cuando tratemos la interpretación poética o alegórica del texto); podría decirse entonces, retomando un proverbio, que "los ojos del miedo son grandes". De todos modos, ese tipo de sobrenatural no violenta demasiado la razón.
2. Bastante cercano a este primer tipo de maravilloso está lo *maravilloso exótico*. Aquí se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; el receptor implícito de estos cuentos se supone que no conoce las regiones donde se desarrollan los acontecimientos; en consecuencia no tiene motivos para ponerlos en duda. El segundo viaje de Simbad ofrece algunos ejemplos excelentes. Se describe allí al principio el pájaro roc, de dimensiones prodigiosas: tapaba el sol, y "uno de los pies del pájaro (...) era tan grueso como un tronco de árbol" (pág. 241). Por supuesto, este pájaro no existe para la zoología contemporánea; pero los oyentes de Simbad estaban lejos de esta certidumbre y, cinco siglos después, el propio Galland escribía: "Marco Polo, en sus viajes, y el Padre Martini, en su historia de China, hablan de este pájaro", etc. Un poco más tarde, Simbad describe del mismo modo el rinoceronte que sin embargo nos es bien conocido: "En la misma isla hay rinocerontes, que son animales más pequeños que el elefante y más grandes que el búfalo; tie-

nen un cuerno sobre la nariz, con una extensión aproximada de un codo; este cuerno es sólido y está hendido por el medio de una punta a la otra. Encima se ven trazos blancos que representan la figura de un hombre. El rinoceronte lucha con el elefante, lo atraviesa con su cuerno por debajo del vientre, lo levanta y se lo lleva sobre la cabeza; pero como la sangre y la grasa del elefante le corren sobre los ojos y lo enceguecen, cae a tierra, y, algo que va a asombrarlos [es cierto], llega el roc y los aferra a los dos en sus garras y los lleva para alimentar a sus pichones" (págs. 244-245). Este fragmento intenso muestra, por la mezcla de elementos naturales y sobrenaturales, el carácter especial de lo maravilloso exótico. Es evidente que la mezcla no existe para nosotros, lectores modernos, ya que el narrador implícito del cuento coloca todo en un mismo nivel (el de lo "natural").

3. Un tercer tipo de maravilloso podría ser denominado lo *maravilloso instrumental*. Aparecen aquí pequeños *gadgets*, perfeccionamientos técnicos irrealizables en la época que se describe, pero después de todo perfectamente posibles. En *La historia del príncipe Ahmed* de *Las mil y una noches*, por ejemplo, esos instrumentos maravillosos son, al principio, una alfombra mágica, una manzana que cura, un "tubo" largavista; en la actualidad, el helicóptero, los antibióticos y los prismáticos, dotados de las mismas cualidades, no tienen nada de maravilloso; y lo mismo ocurre con el caballo volador en *La historia del caballo encantado*. O con la piedra que gira en *La historia de Alí Babá*: basta con pensar en un film de espionaje reciente, *Espía por error* [1966], donde vemos una caja de seguridad secreta que sólo se abre cuando la voz de su dueño pronuncia determinadas palabras. Hay que distinguir estos objetos, productos de la habilidad humana, de ciertos instrumentos a menudo semejantes en apariencia, pero cuyo origen es mágico y que sirven para comunicarse con otros mundos: por ejemplo la lámpara y el anillo de Aladino, o el caballo de *La historia del tercer calender*, que pertenecen a otro plano de lo maravilloso.
4. Lo maravilloso instrumental nos llevó muy cerca de lo que se llamaba en Francia, en el siglo XIX, lo *maravilloso científico*, y que hoy llamamos ciencia ficción. Aquí, lo sobrenatural es explicado de manera racional pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce. En la época del relato fantástico, son las historias donde interviene el magnetismo las que tienen que ver con lo maravilloso científico. El magnetismo explica "científicamente" acontecimientos sobrenaturales, sólo que el magnetismo en sí depende de la sobrenatural. Así ocurre con *El novio espectro* o *El magnetizador* de Hoffmann; o *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* de Poe o *¿Un loco?* de Maupassant. La ciencia ficción actual, cuando no se desliza a la alegoría, obedece al mismo mecanismo. Son relatos donde, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de una manera totalmente lógica. Poseen asimismo una estructura de la intriga, distinta a la del cuento fantástico; volveremos más tarde (capítulo 10) sobre esto.

A todas estas variedades de maravilloso "excusado", justificado, imperfecto, se opone lo maravilloso puro, que no se explica de ningún modo. No tenemos por qué detenernos aquí: por una parte, porque los elementos de lo maravilloso, en tanto temas, serán examinados más adelante (caps. 7-8). Por otra parte, la aspiración a lo maravilloso en tanto fenómeno antropológico supera el marco de un estudio que se pretende literario. Lo lamentaremos mucho menos en cuanto desde este punto de vista lo maravilloso ha sido objeto de libros muy penetrantes; y a manera de conclusión elijo en uno de ellos, *Le miroir du merveilleux* de Pierre Mabille, una frase que define bien el sentido de lo maravilloso: "Más allá del agrado, de la curiosidad, de todas las emociones que no dan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraer, de olvidar, de procurarse sensaciones

agradables y aterradoras, la meta verdadera del viaje maravilloso es, ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal" (pág. 24).

4. La poesía y la alegoría

Nuevos peligros para lo fantástico. – Poesía y ficción: la categoría de representatividad. – La poesía como opacidad del texto. – Dos sueños tomados de Aurelia. *– Sentido alegórico y sentido literal. – Definiciones de la alegoría. – Los grados de la alegoría. – Perrault y Daudet. – La alegoría indirecta* (La piel de zapa *y* Vera). *– La alegoría vacilante: Hoffmann y Edgar Poe. – La anti-alegoría:* La nariz *de Gogol*

Hemos visto cuáles son los peligros que acechan a lo fantástico en un primer nivel, aquel donde el lector implícito juzga los acontecimientos narrados identificándose con el personaje. Estos peligros son simétricos e inversos: o bien el lector reconoce que esos acontecimientos en apariencia sobrenaturales pueden recibir una explicación racional, y se pasa entonces de lo fantástico a lo extraño; o bien se reconoce su existencia como tales, y nos encontramos entonces en lo maravilloso. Si pasamos a otro nivel, aquel donde el lector –siempre implícito– no se interroga sobre la naturaleza de los acontecimientos, sino sobre la del texto mismo que los evoca, vemos una vez más lo fantástico amenazado en su existencia. Esto va a llevarnos a un problema nuevo y, para resolverlo, deberemos especificar las relaciones de lo fantástico con dos géneros vecinos: la *poesía* y la *alegoría*. La articulación es aquí más compleja que aquella que regía las relaciones de lo fantástico con lo extraño y lo maravilloso. En primer término, porque el género que se opone a la poesía, por una parte, y por la otra a la alegoría, no es sólo lo fantástico sino, en cada caso, un conjunto mucho más vasto, del cual lo fantástico forma parte. En segundo término porque, a diferencia de lo extraño y lo maravilloso, la poesía y la alegoría no se oponen entre ellas; cada una se opone por su

parte a otro género (del cual lo fantástico no es más que una subdivisión); otro género que no es el mismo en los dos casos. Por lo tanto es necesario estudiar las dos oposiciones por separado.

Empecemos por la más simple: *poesía* y *ficción*. Vimos desde el comienzo de este estudio que toda oposición entre dos géneros debe descansar sobre una propiedad estructural de la obra literaria. Esta propiedad es aquí la naturaleza misma del discurso, que puede ser representativo, o no. Hay que manejar el término "representativo" con cuidado. La literatura no es representativa, en el sentido en que ciertas frases del discurso cotidiano pueden serlo, porque no se refiere (en el sentido preciso de la palabra) a nada que le sea exterior. Los acontecimientos narrados por un texto literario son "acontecimientos" literarios y, al igual que los personajes, son interiores al texto. Pero negar por eso a la literatura todo carácter representativo, es confundir la referencia con el referente, la aptitud para denotar los objetos con los objetos mismos. Más aún, el carácter representativo gobierna una parte de la literatura, que es cómodo designar con el nombre de *ficción*, mientras que la *poesía* rechaza esta aptitud de evocar y representar (esta oposición tiende a desvanecerse en la literatura del siglo XX). No es azaroso que, en el primer caso, los términos empleados por lo común sean: personajes, acción, atmósfera, marco, etc., términos todos que designan también una realidad no textual. En cambio, cuando se trata de poesía, uno se ve llevado a hablar de rimas, de ritmo, de figuras retóricas, etc. Esta oposición, como la mayoría de las que se encuentran en la literatura, no es del orden de todo o nada, sino más bien de grado. La poesía contiene, también ella, elementos representativos; y la ficción, propiedades que vuelven el texto opaco, no transitivo. Pero la oposición no deja de existir por ello.

Sin hacer aquí la historia del problema, indicaremos que esta concepción de la poesía no ha sido siempre la predominante. La controversia fue especialmente intensa a propósito de las figuras de la retórica: se cuestionaba si se debía convertir a las figuras en imágenes, pasar de la fórmula a la representación. Voltaire, por ejemplo, decía que "la metáfora, para ser buena, debe ser siempre una imagen; debe ser tal como podría representarla un pintor con su pincel" (*Remarques sur Corneille*). Esta exigencia ingenua, por otra parte nunca satisfecha por ningún poeta, fue rebatida a partir del siglo XVIII; pero habrá que esperar, al menos en Francia, a Mallarmé, para que se empiecen a tomar las palabras por palabras, y no por sostenes imperceptible de las imágenes. En la crítica contemporánea, son los formalistas rusos los primeros en insistir sobre el carácter intransitivo de las imágenes poéticas. Schlovski evoca en ese sentido "la comparación, que hace Tiutchev, de la aurora con demonios sordomudos, o la que hace Gogol, del cielo con las casullas de Dios" (pág. 77). En la actualidad se está de acuerdo en que las imágenes poéticas no son descriptivas, que deben ser leídas en el puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad, ni siquiera en el de su referencia. La imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil, más aún, nocivo, traducir esta combinación en términos sensoriales.

Vemos ahora por qué la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico. Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer: exige, como se recordará, una reacción ante los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado. Por este motivo, lo fantástico no puede subsistir sino en la ficción; la poesía no puede ser fantástica (aunque haya antologías de "poesía fantástica"...). En pocas palabras, lo fantástico implica la ficción.

Por lo general, el discurso poético se distingue por numerosas propiedades secundarias, y sabemos por lo tanto desde el principio que en un texto semejante no habrá que buscar lo fantástico: las rimas, el metro regular, el discurso

emotivo, nos apartan de eso. No hay allí gran riesgo de confusión. Pero algunos textos en prosa exigen distintos niveles de lectura. Volvamos a *Aurelia*. La mayor parte del tiempo los sueños relatados por Nerval deben ser leídos como ficción, conviene representarse lo que describen. Éste es un ejemplo de ese tipo de sueños: "Un ser de tamaño desmesurado –no sé si hombre o mujer–, revoloteaba penosamente por encima del espacio y parecía debatirse entre nubes densas. Falto de aliento y de fuerza, cayó al fin en medio del patio oscuro, enganchando y arrugando sus alas a lo largo de los techos y las balaustradas" (pág. 255), etc. Este sueño evoca una visión que habría que tomar como tal; por cierto se trata en este caso de un acontecimiento sobrenatural.

Ahora bien, aquí tenemos un ejemplo, tomado de un sueño de las *Mémorables*, que ilustra otra actitud respecto al texto: "Desde el seno de las tinieblas mudas, resonaron dos notas, una grave, la otra aguda, y de pronto el orbe eterno se puso a girar. ¡Bendita seas, oh primera octava del himno divino! De domingo a domingo, enlaza todos los días en su red mágica. Los montes le cantan a los valles, las fuentes a los arroyos, los arroyos a los ríos, y los ríos al océano; el aire vibra y la luz rompe armoniosamente las flores nacientes. Un suspiro, un estremecimiento de amor sale del seno hinchado de la tierra, y el corazón de los astros se despliega en el infinito, se aparta y vuelve sobre sí mismo, se condensa y expande y siembra a lo lejos los gérmenes de las creaciones nuevas" (págs. 311-312).

Si tratamos de ir más allá de las palabras para alcanzar la visión, habrá que ubicarla en la categoría de lo sobrenatural: la octava que enlaza los días, y el canto de los montes, de los valles, etc., y el suspiro que sale de la tierra. Pero aquí no debemos seguir ese camino: las frases citadas exigen una lectura poética, no tienden a describir un mundo evocado. Esa es la paradoja del lenguaje literario: es precisamente cuando las palabras se emplean en sentido figurado que debemos tomarlas al pie de la letra.

Nos vemos así conducidos, por el sesgo de las figuras retóricas, a la otra oposición que nos preocupa: entre sentido *alegórico* y sentido *literal*. La palabra *literal* que empleamos aquí hubiera podido ser utilizada, en otro sentido, para designar esta lectura que creemos propia de la poesía. Hay que cuidarse de confundir los dos empleos: en un caso, literal se opone a referencial, descriptivo, representativo; en el otro, que es el que nos interesa ahora, se trata más bien de lo que se denomina también el sentido propio, por oposición a sentido figurado, en este caso el sentido alegórico.

Empecemos por definir la alegoría. Como de costumbre, las definiciones antiguas no escasean, y van de lo más estrecho a lo más amplio. Es curioso, pero la definición más abierta es también la más reciente; aparece en el libro *Alegoría* de Angus Fletcher. "Para decirlo con sencillez, la alegoría dice una cosa y significa otra", escribe Fletcher al comienzo de su libro (pág. 2). Se sabe que en realidad todas las definiciones son arbitrarias; pero ésta no es muy atractiva: por su generalidad, transforma la alegoría en un cajón de sastre, en una súper-figura.

En el otro extremo se ubica una acepción del término, también moderna, mucho más restrictiva, y que podríamos resumir así: la alegoría es una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo. Es lo que pasa con los proverbios. "Tanto va el cántaro a la fuente, que al fin se rompe": nadie, o casi nadie, piensa, al escuchar esas palabras, en un cántaro, en una fuente, en la acción de romper; se capta de inmediato el sentido alegórico: correr demasiados riesgos es peligroso, etc. Entendida de ese modo, la alegoría ha sido estigmatizada a menudo por los autores modernos como contraria a la literalidad.

La idea que se hacían de la alegoría en la Antigüedad nos permitirá avanzar un poco más. Quintiliano escribe: "Una metáfora continua se desarrolla en alegoría." Dicho de otro modo, una metáfora aislada no indica más que una manera figurada de hablar; pero si la metáfora es continua, ininte-

rrumpida, revela la intención cierta de hablar también de otra cosa que del objeto primero del enunciado. Esta definición es muy valiosa porque al ser formal, indica el medio por el cual se puede identificar a la alegoría. Si, por ejemplo, se habla al comienzo del Estado como un barco, después del jefe de Estado llamándolo capitán, podemos decir que la imaginería marítima ofrece una alegoría del Estado.

Fontanier, el último gran retórico francés, escribe: "La alegoría consiste en una proposición de doble sentido, un sentido literal y un sentido espiritual al mismo tiempo" (pág. 114); y lo ilustra con el siguiente ejemplo:

J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé que, d'un tours orageux,
Roule plein de gravier sur un terrain fangeux.[1]

Se podrían tomar esos cuatro alejandrinos por una poesía ingenua, de dudosa calidad, si se ignorase que los versos pertenecen al *Arte poética* de Boileau; lo que Boileau intenta evidentemente no es la descripción de un arroyo sino la de dos estilos, como por otra parte el propio Fontanier no deja de explicar: "Boileau quiere dejar entender que un estilo florido y cuidado es preferible a un estilo impetuoso, desparejo y sin reglas" (pág. 115). Es evidente que no es necesario el comentario de Fontanier para comprenderlo; el simple hecho de que el cuarteto se encuentre en el *Arte poética* basta: las palabras serán tomadas en sentido alegórico.

Recapitulemos. En primer lugar, la alegoría implica la existencia de al menos dos sentidos para las mismas palabras; a veces nos dicen que el sentido primero debe desaparecer, otras que los dos deben estar presentes juntos. En segundo

1. Prefiero un arroyo que, sobre la blanda arena,/en un prado de flores lento se pasea,/que un torrente desbordado que con curso tempestuoso,/rueda lleno de grava sobre un terreno barroso.

lugar, este doble sentido está indicado en la obra de manera *explícita*: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera.

Apoyémonos en estas dos conclusiones y volvamos a lo fantástico. Si lo que leemos describe un acontecimiento sobrenatural, y sin embargo no es necesario tomar las palabras en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay lugar para lo fantástico. Existe entonces una gama de subgéneros literarios, entre lo fantástico (que pertenece a ese tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal) y la alegoría pura que no conserva más que el sentido segundo, alegórico; gama que se constituirá en función de dos factores: el carácter explícito de la indicación, y la desaparición del sentido primero. Algunos ejemplos nos permitirán hacer más concreto este análisis.

La fábula es el género que más se acerca a la alegoría pura, donde el sentido primero de las palabras tiende a borrarse por entero. Los cuentos de hadas, que por lo común contienen elementos sobrenaturales, se acercan a veces a las fábulas; así ocurre en los cuentos de Perrault. Allí el sentido alegórico está *explicitado* en el más alto grado: lo encontramos resumido, bajo la forma de algunos versos, al final de cada cuento. Tomemos, por ejemplo, *Riquete el del bonete*. Es la historia de un príncipe, inteligente pero muy feo, que tiene el poder de volver tan inteligentes como él a las personas que elige; una princesa, muy bella pero tonta, ha recibido un don semejante en lo que se refiere a la belleza. El príncipe vuelve inteligente a la princesa; un año más tarde, después de muchas vacilaciones, la princesa le otorga la belleza al príncipe. Se trata en este caso de acontecimientos sobrenaturales; pero en el interior mismo del cuento, Perrault nos sugiere tomar las palabras en un sentido alegórico. "No bien la princesa pronunció estas palabras, Riquete el del bonete apareció a sus ojos como el hombre más bello del mundo, el mejor parecido y más amable que hubiese visto en su vida. Algunos aseguran que los que obraron no fueron los encan-

tos del hada, sino que sólo el amor provocó esta metamorfosis. Dicen que la princesa, después de haber reflexionado sobre la perseverancia de su enamorado, sobre su discreción y sobre todas las buenas cualidades de su espíritu, dejó de ver la deformidad de su cuerpo y la fealdad de su rostro; que su joroba ya no le pareció más que el gesto de un hombre que encorva la espalda, y que si hasta entonces lo había visto renguear horriblemente, ya no le encontró más que un cierto aspecto inclinado que le encantaba. Dicen incluso que sus ojos, que eran bizcos, ya no le parecieron sino más brillantes; que su desorden pasó para ella por la señal de un violento acceso de amor, y que por último su gran nariz roja tenía para ella algo de marcial y de heroico" (pág. 252). Para asegurarse de que lo han entendido bien, Perrault agrega al fin una "Moraleja":

Ce que l'on voit dans cet écrit
Est moins un conte en l'air que la vérité même.
Tout est Beau dans ce que l'on aime;
Tout ce qu'on aime a de l'esprit.[2]

Es evidente que después de estas indicaciones ya no queda nada de sobrenatural: cada uno de nosotros ha recibido el mismo poder de metamorfosear y las hadas no tienen nada que ver. La alegoría es tan evidente en los demás cuentos de Perrault como en éste. Por otra parte él mismo era muy consciente, y en los prefacios a sus recopilaciones trata sobre todo este problema del sentido alegórico, que él considera esencial ("la moral, cuestión principal en todo tipo de fábulas...", pág. 22).

Hay que agregar que el lector (esta vez real y no implícito) tiene todo el derecho de no preocuparse por el sentido alegórico que indica el autor y leer el texto descubriendo allí

2. Lo que se ve en este escrito/es menos un cuento que la verdad misma./Todo es belleza en lo que se ama;/todo lo que se ama tiene alma.

un sentido muy distinto. Es lo que ocurre en la actualidad con Perrault: al lector contemporáneo lo impacta más el simbolismo sexual que la moral defendida por el autor.

El sentido alegórico puede aparecer con la misma claridad en obras que ya no son cuentos de hadas o fábulas sino narraciones "modernas". *El hombre del cerebro de oro* de Alphonse Daudet es un ejemplo. El relato cuenta las desgracias de una persona que tenía "la parte superior del cerebro de oro" (págs. 217-218, cito la primera edición según la antología de Castex). Esta expresión –"de oro"– se emplea en sentido propio (y no en el sentido figurado de "excelente"); sin embargo, desde el principio del relato, el autor sugiere que el sentido verdadero es justamente el sentido alegórico. Por ejemplo: "Confesaré incluso que estaba dotado de una inteligencia que sorprendía a la gente, y cuyo secreto sólo teníamos mis padres y yo. ¿Quién no habría sido inteligente con un cerebro tan rico como el mío?" (pág. 218). Este cerebro de oro resulta ser a menudo el único medio, para su dueño, de conseguir el dinero necesario, para él o los suyos; y el relato nos cuenta cómo se agota así el cerebro poco a poco. Cada vez que se toma parte del oro del cerebro, el autor no deja de sugerirnos el significado "verdadero" de ese acto. "Aquí se me presentó una objeción horrenda: ese trozo de cerebro que iba a arrancarme, ¿no era otro tanto de inteligencia del que me privaba?" (pág. 220). "Necesitaba dinero; mi cerebro valía dinero, y así gastaba mi cerebro" (pág. 223), etc. Recurrir al cerebro no presenta ningún peligro físico, pero amenaza en cambio la inteligencia. Y, como en Perrault, se agrega al final, por si el lector no hubiese entendido la alegoría: "Después, mientras me desesperaba y lloraba con amargura, se me dio por pensar en tantos desdichados que viven de su cerebro como yo he vivido, en esos artistas, en esos hombres de letras sin fortuna, obligados a ganarse el pan con su inteligencia, y me dije que no debía ser el único en conocer los sufrimientos del hombre del cerebro de oro" (pág. 225).

En este tipo de alegoría, el nivel del sentido literal importa poco; las inverosimilitudes que se encuentran en él no molestan, porque toda la atención está puesta en la alegoría. Agreguemos que, en nuestros días, este tipo de relatos no atraen demasiado: la alegoría explícita se considera como una sub-literatura (y es difícil no ver en esta condena una toma de posición ideológica).

Avancemos ahora un paso más. El sentido alegórico es indudable, pero se indica con medios más sutiles que una "Moraleja" ubicada al final del texto. *La piel de zapa* es un buen ejemplo. El elemento sobrenatural es la piel en sí: ante todo por sus extraordinarias cualidades físicas (resiste todos los experimentos que le aplican), luego y sobre todo por sus poderes mágicos sobre la vida de quien la posea. La piel tiene una inscripción que explica su poder: es a la vez una imagen de la vida de su dueño (su superficie corresponde a la duración de su vida) y un medio para él de realizar sus deseos; pero al cumplirse cada deseo, se encoge un poco. Observemos la complejidad formal de la imagen: la piel es una metáfora de la vida, una metonimia del deseo y establece una relación de proporción inversa entre lo que representa en un caso y en el otro.

El significado muy preciso que debemos atribuir a la piel nos invita desde ya a no encerrarlo en su sentido literal. Por otra parte, diversos personajes del libro desarrollan sus teorías, en las que aparece esta misma relación inversa entre la duración de la vida y la realización de los deseos. Por ejemplo el viejo anticuario que le entrega la piel a Rafael: "Esto, dijo con voz tronante mostrando la piel de zapa, es el *poder* y el *querer* reunidos. Aquí están vuestras ideas sociales, vuestros deseos excesivos, vuestras intemperancias, vuestras alegrías que matan, vuestros dolores que hacen vivir demasiado" (pág. 39). Estos mismos conceptos habían sido defendidos por Rastignac, amigo de Rafael, mucho antes de que apareciera la piel. Rastignac sostiene que en vez de suicidarse con rapidez, se podría, más agradablemente, perder la vida en los

placeres; el resultado sería el mismo. "La intemperancia, querido amigo mío, es la reina de todas las muertes. ¿Acaso no condena a la apoplejía fulminante? La apoplejía es un disparo que nunca yerra. Las orgías nos procuran todos los placeres físicos; ¿no es acaso el opio en dosis pequeñas?", etc. (pág. 172). Rastignac en el fondo dice lo mismo que lo que significa la piel de zapa: la realización de los deseos lleva a la muerte. El sentido alegórico de la imagen está indicado de modo *indirecto* pero claro.

A diferencia de lo que habíamos visto en el primer nivel de la alegoría, el sentido literal aquí no se pierde. La prueba es que la vacilación fantástica se mantiene (y se sabe que se ubica en el sentido literal). La aparición de la piel está preparada por una descripción de la atmósfera extraña que reina en la tienda del viejo anticuario; a continuación, ninguno de los deseos de Rafael se realiza de manera inverosímil. El festín que pide ya había sido organizado por sus amigos; el dinero le llega en forma de herencia; la muerte de su adversario, durante el duelo, puede explicarse por el temor que se apodera de él ante la calma de Rafael; por último, la muerte de Rafael se debe, al parecer, a la tuberculosis y no a causas sobrenaturales. Sólo las propiedades extraordinarias de la piel confirman abiertamente la intervención de lo maravilloso. Tenemos aquí un ejemplo donde lo fantástico está ausente no por dejar de cumplir la primera condición (vacilación entre lo extraño y lo maravilloso), sino por falta de la tercera: lo mata la alegoría, y una alegoría que se indica indirectamente.

Lo mismo ocurre en *Vera*. Aquí la vacilación entre las dos explicaciones posibles, racional e irracional, se mantiene (la explicación racional sería la locura), en especial por la presencia simultánea de los dos puntos de vista, el del conde d'Athol y el del viejo servidor Raymond. El conde cree (y Villiers de l'Isle-Adam quiere hacerle creer al lector) que a fuerza de amar y de querer, se puede vencer a la muerte, se puede resucitar al ser amado. La idea es sugerida indirecta-

mente, varias veces: "¡D'Athol, en efecto, vivía en la total inconsciencia de la muerte de su bienamada! No podía sino encontrarla siempre presente, a tal punto la forma de la joven estaba mezclada con la suya" (pág. 150). "¡Era una negación de la Muerte elevada, al fin, a una potencia desconocida!" (pág. 151). "Se hubiera dicho que la muerte jugaba con lo invisible como un niño. ¡Se sentía tan amada! Era muy *natural*" (págs. 151-152). "¡Ah! ¡las Ideas son seres vivos!... El conde había cavado en el aire la forma de su amor, y era necesario que ese vacío fuera llenado por el único ser que le era homogéneo, de lo contrario el Universo se habría desmoronado" (pág. 154). Todas estas fórmulas indican con claridad el sentido del acontecimiento sobrenatural por venir, la resurrección de Vera.

Lo fantástico se encuentra muy debilitado por todo eso; tanto más cuanto que el relato empieza con una fórmula abstracta que lo emparienta con el primer grupo de alegorías: "El Amor es más fuerte que la Muerte, dijo Salomón: sí, su poder misterioso es ilimitado" (pág. 143). Todo el relato aparece así como la ilustración de una idea, y lo fantástico recibe así un golpe fatal.

Un tercer grado en el debilitamiento de la alegoría se encuentra en el relato donde el lector llega a *vacilar* entre interpretación alegórica y lectura lineal. Nada hay en el texto que indique el sentido alegórico; sin embargo, ese sentido sigue siendo posible. Veamos algunos ejemplos. La "Historia del reflejo perdido", contenida en *La noche de San Silvestre* de Hoffmann, ofrece uno de ellos. Es la historia de un joven alemán, Erasmo Spilker, quien, durante una estadía en Italia, conoce a una cierta Giulietta de la que se enamora apasionadamente, olvidando a su mujer y su hijo que lo esperan en su tierra natal. Pero un día debe regresar; esta separación lo desespera y lo mismo le ocurre a Giulietta. "Guilietta estrechó a Erasmo muy fuerte contra su pecho y dijo en voz baja: Déjame tu imagen reflejada en ese espejo, ¡oh, amado mío!, y ella nunca me abandonará." Y, ante la perplejidad de Erasmo: "¿No me concedes ni siquiera ese sueño de tu *yo*, tal como brilla en ese espejo, dijo Giulietta, tú que querías ser mío en cuerpo y alma? ¿Ni siquiera quieres que tu imagen permanezca conmigo y me acompañe a través de esta vida que estará de ahora en adelante, como bien lo siento, desprovista de placer y sin amor, porque me abandonas? Un torrente de lágrimas cayó de los hermosos ojos negros de Giulietta. Entonces Erasmo exclamó, transportado de dolor y amor: ¿Tengo que dejarte? ¡Muy bien!, que mi reflejo te pertenezca para siempre" (t. II, págs. 226-227).

Dicho y hecho: Erasmo pierde su reflejo. Nos encontramos aquí en el nivel del sentido literal: Erasmo no ve absolutamente nada cuando se mira en un espejo. Pero poco a poco, a lo largo de distintas aventuras que le ocurren, se sugerirá una cierta interpretación del acontecimiento natural. El reflejo se identifica a veces con la dignidad social; es así como durante un viaje, Erasmo es acusado de no tener reflejo. "Devorado por la rabia y la vergüenza, Erasmo huyó a su habitación; pero apenas entró en ella, le llegó el aviso de la policía de que debía presentarse en el plazo de una hora ante la autoridad con su reflejo intacto y perfectamente parecido a él, de lo contrario debía abandonar la ciudad" (pág. 230). Del mismo modo, su mujer le dirá más adelante: "Como te imaginarás, sin reflejo serás el hazmerreír de todo el mundo, y no puedes ser un padre de familia completo y formal, capaz de inspirar respeto a su mujer y a sus hijos" (pág. 235). Que esos personajes no se asombren de la ausencia de reflejo (lo encuentran más inadecuado que sorprendente) nos hace suponer que esa ausencia no debe ser tomada al pie de la letra.

Al mismo tiempo, se nos sugiere que el reflejo designa simplemente una parte de la personalidad (y en ese caso, perderla no tendría nada de sobrenatural). El propio Erasmo reacciona así: "Se esforzó por demostrar que era en verdad absurdo creer que se pudiera perder el reflejo; pero que, dado el caso, no sería una gran pérdida, porque todo reflejo no es más que una ilusión, porque la contemplación de uno

mismo lleva directo a la vanidad, y, por fin, porque esa imagen divide el *yo* verdadero en dos partes: verdad y sueño" (págs. 230-231). Parece que aquí tenemos una indicación en cuanto al sentido alegórico que hay que darle a ese reflejo perdido; pero sigue estando aislada, no sostenida por el resto del texto; el lector tiene por lo tanto buenos motivos para vacilar antes de adoptarla.

William Wilson, de Poe, ofrece un ejemplo semejante, y a propósito del mismo tema, por otra parte. Es la historia de un hombre perseguido por su doble; es difícil decidir si ese doble es un ser humano de carne y hueso, o si el autor nos propone una parábola donde el supuesto doble no es más que una parte de su personalidad, una especie de encarnación de su conciencia. A favor de esta segunda interpretación está, en especial, el parecido del todo inverosímil de los dos hombres: tienen el mismo nombre, nacieron el mismo día, entraron a la escuela al mismo tiempo, su aspecto y más aún su manera de caminar son semejantes. La única diferencia importante –¿pero no tendría acaso, también ella, un significado alegórico?– reside en la voz: "Mi rival tenía una debilidad en el aparato vocal, que le impedía alzar la voz *por encima de un susurro muy bajo*" (N.H.E., pág. 46). Este doble no sólo aparece, como por arte de magia, en todos los momentos importantes de la vida de William Wilson ("era aquel que se había opuesto a mi ambición en Roma, a mi venganza en París, a mi amor apasionado en Nápoles, en Egipto, a lo que él llamaba sin razón mi codicia" (pág. 58), sino que se deja identificar por atributos exteriores cuya existencia es difícil de explicar. Como el abrigo, durante el escándalo de Oxford: "El abrigo que yo había llevado era de una piel poco común, de una rareza y un precio extravagante, inútil es decirlo. El corte era de fantasía, de mi propia invención... Por lo tanto cuando el señor Preston me alcanzó el abrigo que había recogido del piso, junto a la puerta del cuarto, vi con un asombro cercano al terror que ya tenía el mío sobre el brazo, donde lo había puesto sin duda sin pensar, y que el que me daba era una copia exacta hasta en los más pequeños detalles" (págs. 56-57). Como se ve, la coincidencia es excepcional; a menos que se diga que tal vez no hay dos abrigos sino uno solo.

El final de la historia nos empuja hacia el sentido alegórico. William Wilson reta a duelo a su doble y lo hiere mortalmente; entonces, "el otro", tambaleándose, le dirige la palabra: "Venciste, y yo sucumbo. Pero de ahora en adelante tú también estás muerto: ¡muerto para el Mundo, el Cielo y la Esperanza! Existías en mí; ¡y mira en mi muerte, mira en esta imagen que es la tuya, como te asesinaste radicalmente a ti mismo!" (pág. 60). Estas palabras parecen explicitar plenamente la alegoría; sin embargo, son significativas y pertinentes en el nivel literal. No se puede decir que se trate aquí de una alegoría pura; estamos más bien ante una vacilación del lector.

La nariz de Gogol constituye un caso límite. Este relato no cumple con la primera condición de lo fantástico, la vacilación entre lo real y lo ilusorio, y se ubica por lo tanto desde el primer momento en lo maravilloso (una nariz se desprende del rostro de su propietario y, convertida en persona, lleva una vida independiente; después, vuelve a su lugar). Pero muchas otras propiedades del texto sugieren una perspectiva distinta y, en especial, la de la alegoría. Son ante todo las expresiones metafóricas que reintroducen la palabra *nariz*: se convierte en apellido (Sr. Minariz); le dicen a Kovaliov, el héroe del relato, que no privarían de su nariz a un hombre respetable; por último, se transforma "tomar la nariz" en "dejar con la nariz", expresión idiomática que en ruso significa "dejar atónito". Por lo tanto, el lector tiene cierta razón en preguntarse si, también en otros momentos, *La nariz* no tiene un sentido distinto a su sentido literal. Además, el mundo que describe Gogol no es para nada el mundo de lo maravilloso, como podría esperarse; por el contrario, es la vida de San Petersburgo en sus detalles más cotidianos. Los elementos sobrenaturales no estarían por lo

tanto allí para evocar un universo distinto al nuestro; nos sentimos entonces tentados a buscar una interpretación alegórica.

Pero una vez llegado a este punto, el lector, perplejo, se detiene. La interpretación psicoanalítica (la desaparición de la nariz significa, nos dicen, la castración), aun cuando fuera satisfactoria, no tendría sentido alegórico: en el texto nada nos invita a ella explícitamente. Además, la transformación de la nariz en una persona no quedaría explicada. Lo mismo pasa con la alegoría social (la nariz perdida equivale aquí al reflejo perdido, en Hoffmann): es cierto que hay más indicios a su favor, pero tampoco da cuenta de la transformación central. Por otra parte, el lector tiene, ante los acontecimientos, una impresión de gratuidad que contradice una exigencia de sentido alegórico. Este sentimiento contradictorio se acentúa con la conclusión: el autor se dirige allí directamente al lector, volviendo así explícita esa función del lector, inherente al texto, y facilitando con eso mismo la aparición de un sentido alegórico; pero al mismo tiempo, como lo afirma, ese sentido no puede ser encontrado. "Pero lo más extraño, lo más inexplicable, es que haya autores que pueden elegir temas semejantes. (...) En primer lugar, el país no obtiene con eso ninguna ventaja; en segundo lugar... pero en segundo lugar tampoco se obtiene ninguna ventaja." (pág. 112). La imposibilidad de atribuir un sentido alegórico a los elementos sobrenaturales del cuento nos devuelve al sentido literal. En ese nivel, *La nariz* se convierte en la encarnación pura del absurdo, de lo imposible: incluso si se aceptasen las metamorfosis, no se podría explicar la falta de reacción de los personajes que son testigos de ellas. Lo que Gogol afirma es precisamente el sinsentido.

La nariz plantea entonces doblemente el problema de la alegoría: por una parte muestra que se puede suscitar la impresión de que hay un sentido alegórico que, en realidad, permanece ausente; y por otra parte, al contar las metamorfosis de una nariz, cuenta las aventuras misma de la alegoría.

Por estas propiedades (y algunas otras) *La nariz* anuncia lo que llegará a pasar con la literatura de lo sobrenatural en el siglo XX (véase capítulo 10).

Resumamos nuestra exploración. Se distinguieron diversos grados desde la alegoría evidente (Perrault, Daudet) a la alegoría ilusoria (Gogol), pasando por la alegoría indirecta (Balzac, Villiers De l'Isle-Adam) y la alegoría "vacilante" (Hoffmann, Edgar Poe). En cada caso, lo fantástico vuelve a estar en tela de juicio. Es necesario insistir en el hecho de que no se puede hablar de alegoría a menos que se encuentren indicaciones explícitas en el interior del texto. De lo contrario, se pasa a la simple interpretación del lector, y por lo tanto no habría ningún texto literario que no fuera alegórico, porque lo propio de la literatura es ser interpretada y reinterpretada por sus lectores, sin fin.

5. *El discurso fantástico*

Por qué nuestro trabajo no está terminado. – El discurso figurado. – Lo maravilloso hiperbólico. – Y aquel que proviene del sentido literal de las figuras. – Las figuras como apoyos para ir hacia lo sobrenatural. – El narrador representado. – Facilita la identificación. – Es improbable pero posible que su discurso sea falso. – La gradación, no obligatoria. – Pero la irreversibilidad de la lectura es obligatoria. – Historias fantásticas, novelas policiales y chistes.

Acabamos de ubicar lo fantástico en relación con otros dos géneros: la poesía y la alegoría. No toda ficción, no todo sentido literal están ligados a lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal. Por lo tanto ambos son condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico.

Ahora podemos considerar la definición de lo fantástico como completa y explícita. ¿Qué queda por hacer, cuando se estudia un género? Para contestar a esta pregunta, hay que recordar una de las premisas de nuestro análisis, mencionado brevemente en la discusión inicial. Postulamos que todo texto literario funciona a la manera de un sistema; eso quiere decir que existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constitutivas de este texto. Como se recordará, Cuvier había provocado la admiración de sus contemporáneos al reconstruir la imagen de un animal a partir de la única vértebra de la que disponía. Conociendo la estructura de la obra literaria, debería ser posible, a partir del conocimiento de un solo rasgo, reconstruir los demás. La analogía es por otra parte válida justamente en el nivel del género: también Cuvier pretendía definir la especie, no el animal individual.

Una vez admitido este postulado, es fácil comprender por qué nuestro trabajo no está terminado. No es posible que uno de los rasgos de la obra esté fijado sin que todos los demás queden influidos por eso. Es necesario por lo tanto descubrir cómo afecta la elección de ese rasgo a los demás, poner al descubierto sus repercusiones. Si la obra literaria forma verdaderamente una estructura, es necesario que encontremos, en todos los niveles, consecuencias de esta percepción ambigua del lector que caracteriza a lo fantástico.

Al plantear esta exigencia, debemos al mismo tiempo cuidarnos de los excesos a los que se dejaron arrastrar diversos autores que trataron lo fantástico. Es así como algunos presentaron *todos* los rasgos de la obra como obligatorios, yendo a veces hasta los detalles más pequeños. En el libro de Penzoldt sobre lo fantástico, se encuentra por ejemplo una descripción minuciosa de la novela negra (o gótica) (que por otra parte no pretende ser original). Penzoldt detalla hasta la existencia de trampas y catacumbas, menciona el decorado medieval, la pasividad del fantasma, etc. Detalles semejantes pueden ser históricamente auténticos y no se trata de negar la existencia de una organización en el nivel del "significante" literario primero; pero es difícil (al menos en el estado actual de nuestros conocimientos) encontrarles una justificación teórica; se debe estudiarlos en relación a cada obra en particular, y no en la perspectiva del género. Nos limitaremos aquí sólo a los rasgos bastante generales, de los que podamos dar una razón estructural. Además no se prestará la misma atención a todos los aspectos: pasaremos revista con rapidez a algunos rasgos de la obra que dependen de sus aspectos verbal y sintáctico, mientras que el aspecto semántico nos ocupará hasta el final de nuestra investigación.

Empecemos por tres propiedades que muestran muy bien cómo se lleva a cabo la unidad estructural. La primera depende del enunciado, la segunda de la enunciación (por lo tanto, las dos dependen del aspecto verbal); la tercera, del aspecto sintáctico.

I. El primer rasgo señalado es cierto empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo de lo que se toma como el sentido figurado al pie de la letra. En realidad, las figuras retóricas están ligadas a lo fantástico de muchas maneras, y debemos distinguir esas relaciones.

Ya hablamos de la primera, a propósito de lo maravilloso hiperbólico en *Las mil y una noches*. Lo sobrenatural a veces puede encontrar su origen en la imagen figurada, ser su último grado; es lo que pasa con las serpientes o los pájaros inmensos en los relatos de Simbad: se pasa entonces de la hipérbole a lo fantástico. Reencontramos en *Vathek*, de Beckford, un empleo sistemático de este procedimiento: lo sobrenatural aparece allí como una prolongación de la figura retórica. He aquí algunos ejemplos tomados de la descripción de la vida en el palacio de Vathek. Este califa ofrece una elevada recompensa a quien descifre una inscripción; pero, para alejar a los incapaces, decide castigar a quienes no lo logren, quemándoles la barba "hasta el último pelo". ¿Cuál es el resultado? "Los sabios, los semisabios y todos los que no eran ni una cosa ni la otra, pero que creían ser todo, fueron a arriesgar valientemente su barba, y todos la perdieron. Los eunucos no hacían más que quemar barbas; lo cual les daba un olor a chamusquina tan molesto para las mujeres del serrallo que hubo que asignar a otros la tarea" (págs. 78-79).

La exageración conduce a lo sobrenatural. He aquí otro pasaje: el califa está condenado por el diablo a tener siempre sed; Beckford no se contenta con decir que el califa traga mucho líquido, sino que evoca una cantidad de agua que nos lleva a lo sobrenatural. "Una sed sobrenatural [!] lo consumía, y su boca, abierta como un embudo, recibía día y noche torrentes de líquido" (pág. 80). "Todos se apuraban a llenar grandes copas de cristal de roca, y se peleaban por dárselas; pero su celo no daba abasto a la avidez del príncipe; a menudo se tendía en el suelo, para lamer el agua" (pág. 81).

El ejemplo más elocuente de esto es el del indio que se transforma en pelota. La situación es la siguiente: el indio,

que es un demonio menor disfrazado, ha participado en la comida del califa; pero se porta tan mal que Vathek ya no puede contenerse: "De un puntapié, lo arroja de la tribuna, lo sigue y lo golpea con una rapidez que excita a todo el Diván a imitarlo. Todos los pies se alzan: no bien le dan un golpe, se sienten obligados a repetirlo.

"El indio se prestaba de buena gana al juego. Como era bajo, se apelotonaba, y rodaba bajo los golpes de sus asaltantes, que lo seguían por todas partes con un encarnizamiento inaudito. Rodando así de estancia en estancia, de sala en sala, la pelota atraía hacia ella a todos los que encontraba" (pág. 84). De ese modo, de la expresión "apelotonarse", se pasa a una verdadera metamorfosis (¿cómo representarse, si no, ese rodar de estancia en estancia?), y la persecución toma poco a poco proporciones gigantescas. "Después de haber recorrido así las estancias, las salas, las cocinas, los jardines y las cuadras del palacio, el indio se dirigió al fin hacia los patios. El Califa, más encarnizado que los demás, lo seguía de cerca, y le lanzaba tantos puntapiés como podía: su celo hizo que él mismo recibiera algunas coces dirigidas a la pelota. (...) Bastaba ver aquella pelota infernal para sentirse atraído por ella. Los propios muecines, aunque la veían sólo de lejos, bajaron de sus minaretes, y se unieron a la multitud. Ésta aumentó a tal punto que pronto no quedaron en las casas de Samarah más que paralíticos, lisiados de las dos piernas, moribundos y los niños de pecho de los que se libraron las nodrizas para correr más rápido. (...) Por último, el maldito indio, bajo su forma de pelota, después de haber recorrido las calles y las plazas públicas, abandonó la ciudad desierta, tomó el camino de la llanura de Catoul, y enfiló por un valle al pie de la montaña de las cuatro fuentes" (pág. 87).

Este ejemplo nos introduce ya en una segunda relación de las figuras retóricas con lo fantástico, que realiza entonces el sentido *propio* de una expresión *figurada*. Hemos visto un ejemplo de esto en el principio de *Vera*: el relato tomaba al pie de la letra "el amor es más fuerte que la muerte". El

mismo procedimiento existe en Potocki. Veamos un episodio de la historia de Landulfo de Ferrara: "La pobre mujer se encontraba con su hija, y estaba por sentarse a la mesa. Cuando vio entrar a su hijo, le preguntó si Blanca vendría a comer [ahora bien, ésta, amante de Landulfo, acaba de ser asesinada por el hermano de la madre]. –¡Ojalá venga, dice Landulfo, y te lleve al infierno, con tu hermano y toda la familia de los Zampi! La pobre madre cayó de rodillas y dijo: –¡Oh, Dios mío! Perdona sus blasfemias. En ese momento, la puerta se abrió con estruendo, y vieron entrar un espectro lívido, cosido a puñaladas, que conservaba sin embargo una espantosa semejanza con Blanca" (pág. 94). De ese modo la simple blasfemia, cuyo sentido primero no es percibido habitualmente, se encuentra aquí tomada al pie de la letra.

Pero es un tercer empleo de las figuras de la retórica el que más nos interesará: en los dos casos anteriores, la figura era la fuente, el origen del elemento sobrenatural; la relación entre ellos era diacrónica; en el tercer caso, la relación es *sincrónica*: la figura y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel y su relación es funcional, no "etimológica". Aquí la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el idioma común, pero que, tomadas al pie de la letra, designan un acontecimiento sobrenatural: precisamente aquel que sobrevendrá al final de la historia. Hemos visto ejemplos en *La nariz*; por otra parte, son innumerables. Tomemos *La Venus de Ille* de Merimée. El acontecimiento sobrenatural tiene lugar cuando una estatua se anima y mata en su abrazo a un recién casado que tuvo la imprudencia de colocar en el dedo de la estatua su anillo de casamiento. Veamos el modo en que el lector está "condicionado" por las expresiones figuradas que preceden al acontecimiento. Uno de los campesinos describe la estatua: "Te mira fijamente con sus grandes ojos blancos... Parece que te estuviera observando" (pág. 145). Decir de los ojos de un retrato que parecen vivos es una banalidad;

pero aquí esa banalidad nos prepara para una "animación" real. Más adelante, el recién casado explica por qué no quiere enviar a nadie a buscar el anillo que dejó en el dedo de la estatua: "Además, ¿qué dirían de mi distracción? (...) Me llamarían el marido de la estatua..." (pág. 166). De nuevo, una simple expresión figurada; pero al final del relato, la estatua se comportará en efecto como si fuese la esposa de Alfonso. Y después del accidente, he aquí como describe el narrador el cuerpo muerto de Alfonso: "Aparté su camisa y vi sobre su pecho una huella lívida que se prolongaba sobre las costillas y la espalda. Se hubiese dicho que estaba apretado por un círculo de hierro" (pág. 173); "se hubiese dicho": ahora bien, eso es precisamente lo que la interpretación sobrenatural nos sugiere. Lo mismo ocurre con el relato que hace la joven desposada después de la noche fatal: "Alguien entró. (...) Al cabo de un momento, el lecho crujió como si estuviera cargado de un peso enorme" (pág. 175). En cada caso, como vemos, la expresión figurada está introducida por una fórmula modalizante: "parece", "me llamarían", "se hubiese dicho", "como si".

Este procedimiento no es para nada exclusivo de Merimée; se lo encuentra en casi todos los autores de lo fantástico. Así, en *Inés de las Sierras*, Nodier describe la aparición de un ser extraño que debemos tomar por un espectro: "No quedaba nada en aquella fisonomía que perteneciera a la tierra..." (pág. 682). Si se trata verdaderamente de un espectro, debe ser aquel que, en la leyenda, castiga a sus enemigos colocando sobre su corazón una mano ardiente. ¿Qué hace Inés? "Esto está bien, dijo Inés, rodeando con uno de sus brazos el cuello de Sergy (uno de los asistentes) y posando de vez en cuando sobre su corazón una mano tan incendiaria como aquella que nos había mencionado la leyenda de Esteban" (pág. 687); la comparación se ve reforzada por una "coincidencia". La propia Inés, espectro en potencia, no se limita a eso: "¡Qué maravilla!, agregó de pronto. Algún demonio propicio deslizó castañuelas en mi cinturón..." (pág. 689).

El mismo procedimiento aparece en *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam: "En ellos, el espíritu penetraba tan bien el cuerpo, que sus formas les parecían intelectuales..." (pág. 147). "Las perlas aún estaban tibias y su oriente más suave, como debido al calor de la carne. [...] Esa noche el ópalo brillaba como si alguien recién acabara de quitárselo..." (pág. 152): las dos sugestiones de resurrección están introducidas por "como".

El mismo procedimiento se ve en Maupassant: en *La cabellera*, el narrador descubre una trenza de cabellos en el cajón secreto de un escritorio; pronto tendrá la impresión de que esta cabellera no está cortada sino que la mujer a la que pertenece también está presente. Veamos cómo se prepara esta aparición: "Un objeto... los seduce, los perturba, los invade como lo haría un rostro de mujer." Y también: "Se acaricia [al objeto] con el ojo y con la mano como si fuera de carne.; [...] se lo contempla con la ternura de un amante" (pág. 142). Así estamos preparados para el amor "anormal" que el narrador sentirá por ese objeto inanimado, la cabellera; y observemos una vez más el empleo del "como si".

En *¿Quién sabe?*: "El grupo de árboles tenía el aspecto de una tumba en la que estaba sepultada mi casa" (pág. 96): nos vemos introducidos de lleno en la atmósfera sepulcral del relato. O más tarde: "Yo avanzaba como un caballero de las épocas tenebrosas en una morada de sortilegios" (pág. 104); ahora bien, es precisamente en un reino de sortilegios que entramos en ese momento. La cantidad y variedad de los ejemplos muestra a las claras que no se trata de un rasgo de estilo individual sino de una propiedad ligada a la estructura del género fantástico.

Las distintas relaciones observadas entre lo fantástico y el discurso figurado se iluminan entre sí. Si lo fantástico utiliza sin cesar figuras retóricas, es porque ha encontrado en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje, es a la vez su consecuencia y su prueba: no sólo el diablo y los vampiros no existen sino en las palabras, sino que además sólo el len-

guaje permite concebir lo que está siempre ausente: lo sobrenatural. Éste se convierte por lo tanto en un símbolo del lenguaje, con el mismo derecho que las figuras de retórica, y la figura es, como vimos, la forma más pura de la literalidad.

II. El empleo del discurso figurado es un rasgo del enunciado; pasemos ahora a la enunciación, y más exactamente al problema del narrador, para observar una segunda propiedad estructural del relato fantástico. En las historias fantásticas, el narrador dice por lo común "yo": es un hecho empírico que se puede verificar con facilidad. *El diablo enamorado*, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, *Aurelia*, los cuentos de Gautier, los de Poe, *La Venus d'Ille*, *Inés de las Sierras*, los relatos de Maupassant, ciertos relatos de Hoffmann: todas estas obras se ajustan a la regla. Las excepciones son casi siempre textos que, desde muchos otros puntos de vista, se alejan de lo fantástico.

Para comprender bien este hecho, debemos volver a una de nuestras premisas, que se refiere al estatus del discurso literario. Aunque las frases del discurso literario tengan muy a menudo una forma aseverativa, no son verdaderas aseveraciones, porque no satisfacen una condición esencial: la prueba de verdad. Dicho de otro modo, cuando un libro empieza con una frase como "Juan estaba en su habitación acostado en la cama", no tenemos derecho a preguntarnos si eso es verdadero o falso; semejante pregunta no tiene sentido. El lenguaje literario es un lenguaje convencional donde la prueba de verdad es imposible: la verdad es una relación entre las palabras y las cosas que ellas designan; ahora bien, en literatura esas "cosas" no existen. En cambio, la literatura conoce una exigencia de validez o coherencia interna: si en la página siguiente del mismo libro imaginario, nos dicen que no hay ninguna cama en la habitación de Juan, el texto no responde a la exigencia de coherencia, y por eso mismo la convierte en un problema, la introduce en su temática. Esto no es posible para la verdad. Del mismo modo hay que

cuidarse de confundir el problema de la verdad con el de la representación: la *única* que rechaza la representación es la poesía, pero *toda* la literatura escapa a la categoría de lo verdadero y lo falso.

No obstante conviene introducir aquí una distinción más en el interior mismo de la obra: de hecho, sólo lo atribuido en el texto al autor escapa a la prueba de verdad; la palabra de los personajes, por su parte, puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano. La novela policial, por ejemplo, juega constantemente con los testimonios falsos de los personajes. El problema se vuelve más complejo en el caso de un narrador-personaje, de un narrador que dice "yo". Como narrador, su discurso no debe someterse a la prueba de verdad; pero como personaje, puede mentir. Este doble juego fue explotado, como se sabe, en una de las novelas de Agatha Christie, *El asesinato de Roger Ackroyd*, donde el lector no sospecha nunca del narrador, olvidando que también éste es un personaje.

El narrador representado le conviene a la perfección a lo fantástico. Es preferible al simple personaje, que puede mentir con facilidad, como lo veremos en algunos ejemplos. Pero es también preferible al narrador no representado, y eso por dos motivos. En primer lugar, si el acontecimiento sobrenatural nos hubiese sido relatado por un narrador así, estaríamos de pronto en lo maravilloso ya que, en efecto, no habría motivos para dudar de sus palabras; pero lo fantástico, como sabemos, exige la duda. No es casual que en los cuentos maravillosos usen rara vez la primera persona (tampoco en *Las mil y una noches*, ni en los cuentos de Perrault, ni en los de Hoffmann, ni en *Vathek*): no tienen necesidad, porque su universo sobrenatural no debe provocar dudas. Lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer? Lo maravilloso realiza esta unión imposible, proponiendo al lector creer sin creer verdaderamente. En segundo lugar, y esto se relaciona con la definición misma de lo fantástico, la primera persona "narrante" es la que permite con más facili-

dad la identificación del lector con el personaje, porque, como se sabe, el pronombre "yo" pertenece a todos. Además, para facilitar la identificación, el narrador será un "hombre medio", en quien todo (o casi todo) lector puede reconocerse. De ese modo penetramos de la manera más directa posible en el universo fantástico. La identificación que evocamos no debe ser tomada por un juego psicológico individual: es un mecanismo interior al texto, una inscripción estructural. Es evidente que nada impide al lector mantener todas sus distancias en relación con el universo del libro.

Algunos ejemplos demostrarán la eficacia de este procedimiento. Todo el "suspenso" de un relato como *Inés de las Sierras* descansa en el hecho de que los acontecimientos inexplicables son contados por alguien que es a la vez uno de los héroes de la historia y el narrador: es un hombre como los demás, su palabra es doblemente digna de confianza; dicho de otro modo, los acontecimientos son sobrenaturales, el narrador es natural: son ésas las condiciones excelentes para que aparezca lo fantástico. Lo mismo pasa en *La Venus de Ille* (que se inclina más bien hacia lo fantástico-maravilloso, mientras que en Nodier estábamos en lo fantástico-extraño): si lo fantástico aparece es justamente porque los indicios de lo sobrenatural (las marcas del abrazo, los ruidos de pasos en la escalera y, sobre todo, el descubrimiento del anillo en el dormitorio) son observados por el propio narrador, un arqueólogo digno de confianza, empapado en las certidumbres de la ciencia. El papel desempeñado en estos dos relatos por el narrador recuerda un poco el de Watson, en las novelas de Conan Doyle, o el de sus numerosos avatares: testigos más que actores, en los cuales le es posible reconocerse a cualquier lector.

Por consiguiente, tanto en *Inés de las Sierras* como en *La Venus de Ille* el narrador-personaje facilita la *identificación*; otros ejemplos ilustran la primera función que hemos descubierto: *autentificar* lo que se relata, sin estar obligado por eso a aceptar definitivamente lo sobrenatural. Es lo que pasa con

esta escena de *El diablo enamorado* en la que Soberano da muestras de sus poderes mágicos: "Alzó la voz: –Calderón –dijo–, venga a buscar mi pipa, enciéndala, y vuelva a traérmela. No acababa de dar la orden cuando vi desaparecer la pipa, y antes de que pudiese pensar en los medios, o preguntar quién era el tal Calderón encargado de sus órdenes, la pipa encendida estaba de regreso, y mi interlocutor había retomado su ocupación" (págs. 110-111).

Lo mismo ocurre en *¿Un loco?* de Maupassant. "Había sobre mi mesa una especie de cuchillo-puñal que usaba para cortar las páginas de los libros. Extendió la mano hacia él. Parecía reptar, se acercaba lentamente, y de pronto vi, sí, vi al propio cuchillo estremecerse, después moverse, deslizarse suavemente, solo, sobre la madera, hacia la mano detenida que lo esperaba, y fue a colocarse bajo los dedos. Me puse a gritar de terror" (pág. 135).

En cada uno de estos ejemplos, no dudamos del testimonio del narrador; buscamos más bien, con él, una explicación racional para estos hechos extraños.

El personaje puede mentir, el narrador no debería hacerlo: ésa es la conclusión que podría extraerse de la novela de Potocki. Disponemos de dos relatos sobre un mismo acontecimiento, la noche que pasó Alfonso con sus dos primas: el de Alfonso, que no contiene elementos sobrenaturales; y el de Pacheco, que ve transformarse a las dos primas en cadáveres. Pero mientras que el relato de Alfonso no puede (o casi no puede) ser falso, el de Pacheco podría no ser más que una sarta de mentiras, como lo sospecha Alfonso (con razón, como nos enteraremos más tarde). O bien, Pacheco podría haber tenido visiones, estar loco, etc.; pero no Alfonso, en la medida en que se confunde con la instancia siempre "normal" del narrador.

Las narraciones de Maupassant ilustran los distintos grados de confianza que les otorgaremos a esos relatos. Se pueden distinguir dos, según que el narrador sea exterior a la historia, o uno de sus agentes principales. Cuando es exte-

rior, puede autentificar o no lo que dice el personaje, y el primer caso vuelve más convincente el relato, como en el pasaje citado de *¿Un loco?* Si no, el lector se verá tentado a explicar lo fantástico por la locura, como en *La cabellera* y en la primera versión de *El horla*; tanto más cuanto que el marco del relato es en cada caso un asilo de alienados.

Pero en sus mejores relatos fantásticos –*¿Él?*, *La noche*, *El horla*, *¿Quién sabe?*– Maupassant hace que el narrador sea el héroe mismo de la historia (es el procedimiento de Edgar Poe y de muchos otros después de él). El acento recae entonces sobre el hecho de que se trata del discurso de un personaje más que del discurso del autor: la palabra es objeto de desconfianza, y bien podemos suponer que todos esos personajes son locos; sin embargo, por el hecho de que no están introducidos por un discurso distinto del narrador, les prestamos aún una confianza paradójica. Se nos dice que el narrador miente y la posibilidad de que mienta, en cierto modo nos choca estructuralmente; pero esta posibilidad existe (porque él es también personaje), y la vacilación puede nacer en el lector.

Resumiendo: el narrador representado conviene a lo fantástico, porque facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un estatus ambiguo, y los autores lo han explotado de distintos modos, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos: al pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad; al pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba.

III. El tercer rasgo de la estructura de la obra que nos interesa aquí tiene que ver con su aspecto sintáctico. Con el nombre de *composición* (o incluso de "estructura" tomado en un sentido muy pobre), este aspecto del relato fantástico a menudo ha llamado la atención de los críticos; encontramos un estudio bastante completo en el libro de Penzoldt, que le consagra un capítulo entero. He aquí, resumida, la teoría de

Penzoldt: "La estructura de la historia de fantasmas ideal", escribe, "puede ser representada como una línea ascendente, que lleva al punto culminante. (...) El punto culminante de una historia de fantasmas es desde luego la aparición del espectro" (pág. 16). "La mayoría de los autores trata de lograr una cierta gradación, apuntando al momento culminante, al principio de una manera vaga, después cada vez más directa" (pág. 23). Esta teoría de la intriga en el relato fantástico deriva en realidad de la que Poe había propuesto para el cuento en general. Para Edgar Poe, el cuento se caracteriza por la existencia de un efecto único, ubicado al final de la historia; y por la obligación que tienen todos los elementos del cuento de contribuir a ese efecto. "En toda la obra, no debería haber una sola palabra escrita que no tendiese directa o indirectamente a alcanzar ese fin preestablecido" (citado por Eikhenbaum, pág. 207).

Es posible encontrar ejemplos que confirman esta regla. Tomemos *La Venus de Ille* de Merimée. El efecto final (o el punto culminante, según los términos de Penzoldt) reside en la animación de la estatua. Desde el comienzo, distintos detalles nos preparan para este acontecimiento; y desde el punto de vista de lo fantástico, estos detalles forman una gradación perfecta. Como acabamos de verlo, desde las primeras páginas un campesino relata al narrador el descubrimiento de una estatua y la caracteriza como un ser vivo (es "malvada", "te mira fijamente"). A continuación nos describen la verdad de su aspecto para concluir en "una cierta ilusión que recordaba la realidad, la vida". Al mismo tiempo se desarrollan otros temas del relato: el casamiento profanatorio de Alfonso, las formas voluptuosas de la estatua. En seguida, viene la historia del anillo, dejado por azar en el anular de la Venus: Alfonso no logra retirarlo. "La Venus cerró el dedo", afirma, para concluir en seguida: "al parecer, es mi mujer". A partir de allí, nos enfrentamos a lo sobrenatural, aunque queda fuera del campo de nuestra visión: son los pasos que hacen crujir la escalera, "el lecho cuya madera estaba rota",

las marcas sobre el cuerpo de Alfonso, el anillo vuelto a encontrar en su cuarto, "algunas huellas impresas profundas en la tierra", el relato de la casada, al fin la prueba de que las explicaciones racionales no son satisfactorias. La aparición final ha sido preparada entonces con cuidado y la animación de la estatua sigue una gradación regular: al principio sólo parecía un ser viviente, después un personaje afirma que cerró el dedo, por último parece haber matado a ese mismo personaje. *Inés de las Sierras*, de Nodier, se desarrolla de acuerdo a una gradación semejante.

Pero otros relatos fantásticos no implican una gradación semejante. Tomemos por ejemplo *La muerta enamorada* de Gautier. Hasta la primera aparición de Clarimunda en sueños, hay cierta gradación, aunque imperfecta; pero después, los acontecimientos que se producen no son ni más ni menos sobrenaturales, hasta el desenlace, que es la descomposición del cadáver de Clarimunda. Lo mismo ocurre en las narraciones de Maupassant: el punto culminante de lo fantástico, en *El horla*, no es el final, sino más bien la primera aparición. *¿Quién sabe?* ofrece una organización distinta: aquí no hay ninguna preparación para lo fantástico antes de su brusca intrusión (lo que lo precede es más bien un análisis psicológico indirecto del narrador); después se produce el acontecimiento: los muebles abandonan por sí solos la casa. Luego el elemento sobrenatural desaparece durante cierto tiempo; reaparece, pero debilitado, durante el descubrimiento de los muebles en la tienda de antigüedades; y recupera todos sus derechos poco antes del final, durante el regreso de los muebles a la casa. Sin embargo el final en sí no contiene ya ningún elemento sobrenatural; el lector lo siente, no obstante, como un punto culminante. Penzoldt señala por otra parte una construcción semejante en uno de sus análisis, y concluye: "Se puede representar la estructura de estos cuentos no como la habitual línea ascendente que lleva a un punto culminante único, sino como una línea recta horizontal que, después de haber ascendido brevemente durante la introducción, queda fija en un nivel justo por debajo de aquel al que pertenece el punto culminante habitual" (pág. 129). Pero semejante observación invalida evidentemente la generalidad de la ley precedente. Notemos al pasar la tendencia, común a todos los críticos formalistas, de representar la estructura de la obra según una figura espacial.

Estos análisis nos llevan a la siguiente conclusión: por cierto existe un rasgo del relato fantástico que es obligatorio, pero es más general de lo que presentía inicialmente Penzoldt; y no se trata de una gradación. Por otra parte, hay que explicar por qué ese rasgo es necesario para el género fantástico.

Volvamos una vez más a nuestra definición. Lo fantástico, a diferencia de muchos otros géneros, contiene *numerosas* indicaciones sobre el papel que el lector deberá tener en cuenta (lo que no significa que todo texto no haga lo mismo). Hemos visto que esta propiedad depende, generalmente, del proceso de enunciación, tal como es presentado en el interior mismo del texto. Otro constituyente importante de este proceso es su temporalidad: toda obra contiene una indicación relativa al tiempo de su percepción; el relato fantástico, que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone a la vez el acento sobre ese tiempo de la lectura. Ahora bien, la característica primordial de ese tiempo es ser irreversible por convención. Todo texto contiene una indicación implícita: la de leer desde el principio hasta el final, de la primera línea de la página a la última. Esto no quiere decir que no existan textos que nos obligan a modificar ese orden; esta modificación toma todo su sentido justamente en relación a la convención que implica la lectura de izquierda a derecha. Lo fantástico es un género que acusa esta convención con mayor nitidez que los demás.

Una novela corriente (no fantástica), una novela de Balzac, por ejemplo, debe leerse del comienzo hasta el final; pero si, por capricho, se lee el capítulo cinco antes del cuarto, la pérdida sufrida no es tan grande como si se tratara de un

relato fantástico. Si se conoce por adelantado el final del relato, todo el juego queda falseado, porque el lector no puede seguir paso a paso el proceso de identificación; ahora bien, es ésta la primera condición del género. Por otra parte, no se trata necesariamente de una gradación, aun cuando esa figura, que implica la idea de tiempo, es frecuente: tanto en *La muerta enamorada* como en *¿Quién sabe?* hay irreversibilidad del tiempo sin gradación.

De allí que la primera y la segunda lectura de un cuento fantástico den impresiones muy distintas (mucho más que en otro tipo de relatos); de hecho, en la segunda lectura, la identificación ya no es posible, la lectura se convierte de manera inevitable en meta-lectura: se señalan los procedimientos de lo fantástico en lugar de someterse a sus encantos. Nodier, que lo sabía, hacía decir al narrador de *Inés de las Sierras* al final de la historia: "No soy capaz de prestarle suficiente atractivo como para hacerla escuchar dos veces" (pág. 175).

Subrayemos por fin que el relato fantástico no es el único en poner así el acento sobre el tiempo de percepción de la obra: la novela policial de enigma lo marca más aún. Porque hay una verdad por descubrir, nos veremos ante una cadena rigurosa en la que no se puede desplazar el menor eslabón; por este mismo motivo, y no a causa de una eventual debilidad de escritura, las novelas policiales no se releen.

Los chistes parecen estar sometidos a coacciones semejantes; la descripción que hace de ellos Freud se aplica a todos los géneros en los que se acentúa la temporalidad: "En segundo lugar, comprendemos esta particularidad del chiste, que consiste en que no ejerce todo su efecto sobre el oyente sino cuando tiene para él el encanto de la novedad, cuando lo sorprende. Esta propiedad, responsable de la vida efímera de los chistes y de la necesidad de crear sin cesar otros nuevos, al parecer depende de que está en la naturaleza misma de la sorpresa o la trampa no poder ser eficaz por segunda vez. Cuando se repite un chiste, la atención está orientada

por el recuerdo del primer relato" (*El chiste y su relación con lo inconciente*, págs. 176-177). La sorpresa no es más que un caso particular de la temporalidad irreversible: de este modo el análisis abstracto de las formas verbales nos permite descubrir parentescos allí donde la impresión primera no los hacía sospechar.

6. Los temas de lo fantástico: introducción

¿Por qué el aspecto semántico es tan importante? – Las funciones pragmática, sintáctica y semántica de lo fantástico. – Temas fantásticos y temas literarios en general. – Lo fantástico, experiencia de los límites. – Forma, contenido, estructura. – La crítica temática. – Su postulado sensualista. – Su postulado expresivo. – El estudio de los temas fantásticos: apreciación general. – Dificultades provenientes de la naturaleza misma de los textos. – La forma en que vamos a proceder.

Ahora debemos volver hacia el tercer aspecto de la obra, que hemos llamado semántico o temático y sobre el que nos detendremos con más detalle. ¿Por qué haremos hincapié en este aspecto justamente? La respuesta es simple: lo fantástico se define como una *percepción* especial de acontecimientos extraños; hemos descrito ampliamente esa percepción. Tenemos que examinar ahora más de cerca la otra parte de la fórmula: los acontecimientos extraños propiamente dichos. Ahora bien, al calificar un acontecimiento como extraño, designamos un hecho de orden semántico. La distinción entre sintaxis y semántica, tal como se encuentra aquí en cuestión, podría explicarse del siguiente modo: un acontecimiento será considerado como un elemento sintáctico en la medida en que forme parte de una figura más amplia, en la medida en que mantenga relaciones de contigüidad con otros elementos más o menos cercanos. En cambio, el mismo acontecimiento formará un elemento semántico a partir del momento en que lo comparemos con los demás elementos, semejantes u opuestos, sin que éstos tengan una relación in-

mediata con el primero. La semántica nace de la paradigmática, del mismo modo en que la sintaxis se construye sobre la sintagmática. Al hablar de un acontecimiento *extraño*, no tenemos en cuenta sus relaciones con los acontecimientos contiguos sino aquellas que lo vinculan a otros acontecimientos, alejados en la cadena, pero semejantes u opuestos.

Al fin de cuentas, el relato fantástico puede caracterizarse o no por una composición determinada, por un "estilo" determinado; pero sin "acontecimientos extraños", lo fantástico ni siquiera puede aparecer. Lo fantástico no consiste, por cierto, en esos acontecimientos, pero éstos son una condición necesaria para él. De allí la atención que les otorgamos.

Se podría encarar el problema de otro modo, partiendo de las *funciones* que tiene lo fantástico en la obra. Conviene preguntarse: ¿qué aportan a una obra sus elementos fantásticos? Una vez ubicados en este punto de vista funcional, se puede llegar a tres respuestas. En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector –miedo, horror, o simple curiosidad–, que los demás géneros o formas literarias no pueden provocar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización especialmente ceñida de la intriga. Por último, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, y este universo no tiene por ese motivo una realidad por fuera del lenguaje; la descripción y lo descrito no son de naturaleza distinta.

La existencia de tres funciones y únicamente de tres (en este nivel de generalidad) no es un azar. La teoría general de los signos –y sabemos que la literatura depende de ella– nos dice que hay tres funciones posibles para un signo. La función pragmática responde a la relación que mantienen los signos con quienes los utilizan, la función sintáctica comprende la relación de los signos entre sí, la función semántica apunta a la relación de los signos con aquello que designan, con su referencia.

No nos ocuparemos aquí de la primera función de lo fantástico: tiene que ver con una psicología de la lectura bastante ajena al análisis propiamente literario que intentamos. En cuanto a la segunda, ya hemos señalado ciertas afinidades entre lo fantástico y la composición, y volveremos a eso al final de este estudio. Será la tercera función la que ocupará nuestra atención; y a partir de ahora nos dedicaremos al estudio de un universo semántico particular.

Se puede dar de inmediato una respuesta simple, pero que no toca el fondo de la cuestión. Es razonable suponer que aquello de lo cual habla lo fantástico no es cualitativamente distinto de aquello de lo cual habla la literatura en general, pero que está en juego una diferencia de intensidad, que alcanza su punto culminante en lo fantástico. Dicho de otro modo, y volveremos aquí a una expresión ya utilizada a propósito de Edgar Allan Poe, lo fantástico representa una experiencia de los límites. No nos engañemos: esta expresión sigue sin explicar nada. Hablar de los "límites" (que pueden ser de mil tipos distintos) de un *continuum* del cual lo ignoramos todo, es permanecer en lo impreciso de cualquier manera. No obstante, esta hipótesis nos ofrece dos indicaciones útiles: en primer lugar, todo estudio de los temas de lo fantástico se encuentra en relación de contigüidad con el estudio de los temas literarios en general; luego, lo superlativo, el exceso serán la norma de lo fantástico. Trataremos de tenerlo en cuenta en todo momento.

Una tipología de los temas de lo fantástico será, entonces, homóloga a la tipología de los temas literarios en general. En vez de alegrarnos, sólo podemos lamentar este hecho. Porque tocamos allí el problema más complejo y menos claro de toda la teoría literaria, que es: *¿cómo hablar de aquello de lo cual habla la literatura?*

Si se esquematiza el problema, se podría decir que deben temerse dos peligros simétricos. El primero sería reducir la literatura a un puro contenido (dicho de otro modo, atender sólo a su aspecto semántico): es una actitud que llevaría a ig-

norar la especificidad literaria, que pondría a la literatura en el mismo plano, por ejemplo, que el discurso filosófico; se estudiarían los temas, pero ya no tendrían nada de literario. El segundo peligro, inverso, equivaldría a reducir a la literatura a una pura "forma" y en negar la pertinencia de los temas para el análisis literario. Con el pretexto de que en literatura sólo cuenta el "significante", el crítico se niega a percibir el aspecto semántico (como si la obra no fuese significante en todos sus múltiples niveles).

Es fácil comprender en qué cada una de estas opciones es inaceptable: lo que se dice es en literatura tan importante como el modo en que se lo dice, el "qué" vale tanto como el "cómo", y a la inversa (suponiendo, opinión que no compartimos, que se pueda distinguir entre los dos). Pero no habría que creer que la actitud adecuada sea una mezcla equilibrada de las dos tendencias, en una dosificación razonable de estudio de las formas y estudio de los contenidos. La distinción misma entre forma y contenido debe ser superada (esta frase es por cierto trivial en el nivel de la teoría pero conserva toda su vigencia si se examinan los estudios críticos particulares de la actualidad). Una de las razones de ser del concepto de estructura es la siguiente: superar la antigua dicotomía de la forma y del fondo, para considerar la obra como totalidad y unidad dinámica.

En la concepción de la obra literaria, tal como la hemos propuesto hasta ahora, los conceptos de forma y contenido no aparecieron en ninguna parte. Hemos hablado de muchos aspectos de la obra, cada uno de los cuales posee su estructura y sigue siendo significativo al mismo tiempo; ninguno de ellos es pura forma o puro contenido. Podrían decirnos: los aspectos verbal y sintáctico son más "formales" que el aspecto semántico, es posible describirlos sin nombrar el sentido de una obra en particular; por el contrario, al hablar del aspecto semántico, no se puede dejar de tener en cuenta el sentido de la obra y por lo tanto de hacer aparecer un contenido.

Hay que disipar desde ya este malentendido, tanto más cuanto podremos así precisar mejor la tarea que nos espera. No hay que confundir el estudio de los temas, tal como lo entendemos aquí, con la interpretación crítica de una obra. Consideramos la obra literaria como una estructura que puede recibir una cantidad indefinida de interpretaciones; éstas dependen del tiempo y del lugar de su enunciación, de la personalidad del crítico, de la configuración contemporánea de las teorías estéticas, y así sucesivamente. Nuestra tarea, por el contrario, es la descripción de esta estructura hueca que impregnan las interpretaciones de los críticos y los lectores. Permaneceremos también tan alejados de la interpretación de las obras particulares como lo estábamos al tratar el aspecto verbal o sintáctico. Como antes, se trata más bien aquí para nosotros de describir una configuración más que de nombrar un sentido.

Parece que, si aceptamos la contigüidad de los temas fantásticos con los temas literarios en general, nuestra tarea se vuelve difícil en extremo. Disponíamos de una teoría global concerniente a los aspectos verbal y sintáctico de la obra, y podíamos inscribir allí nuestras observaciones sobre lo fantástico. Aquí, por el contrario, no disponemos de nada; por esta misma razón, debemos llevar a cabo al mismo tiempo dos tareas: estudiar los temas de lo fantástico y proponer una teoría general del estudio de los temas.

Al afirmar que no existe ninguna teoría general de los temas, parecemos olvidar una tendencia crítica que goza sin embargo del mayor prestigio: la crítica temática. Es necesario decir en qué el método elaborado por esta escuela no nos satisface. Tomaré como ejemplo algunos textos de Jean-Pierre Richard, que es, por cierto, su representante más brillante. Estos textos fueron elegidos tendenciosamente, y no tengo la menor intención de juzgar una obra crítica cuya importancia es fundamental. Por ese motivo voy a limitarme a algunos prefacios ya antiguos: ahora bien, es posible observar una evolución en los textos recientes de Richard. Por otra

parte, aun en los textos más antiguos los problemas de método se revelan como mucho más complejos cuando se estudian los análisis concretos (en los cuales no podremos detenernos).

Hay que decir ante todo que el empleo del término "temática" es discutible en sí. En efecto, bajo este rubro se podría esperar encontrar un estudio de todos los temas, sean cuales fueren. Ahora bien, de hecho, los críticos hacen una selección entre los temas posibles y esta selección es precisamente la que mejor define su actitud: podría ser calificada de "sensualista". Para esta crítica, sólo los temas que tienen que ver con las sensaciones (en sentido estricto) son realmente dignos de atención. Veamos cómo describe Georges Poulet esta exigencia, en su prefacio al primer libro de crítica temática de Richard, *Littérature et Sensation* (el título ya es de por sí significativo): "En algún lugar en el fondo de la conciencia, al otro lado de la región donde todo *ha devenido* pensamiento, en el punto opuesto a aquel por donde se ha penetrado, hubo por lo tanto y hay aún luz, objetos, y hasta ojos para percibirlos. La crítica no puede contentarse con pensar un pensamiento. Es necesario además que a través de él, se remonte de imágenes en imágenes hasta las sensaciones" (pág. 10, el subrayado es mío). Hay en este fragmento una oposición muy clara, digamos, entre lo concreto y lo abstracto; por un lado se encuentran los objetos, la luz, los ojos, la imagen, la sensación; por el otro, el pensamiento, los conceptos abstractos. El primer término de la oposición parece valorizado por partida doble: por una parte, es el primero en el tiempo (ver "*ha devenido*"); luego, es el más rico, el más importante, y constituye, en consecuencia, el objeto privilegiado de la crítica.

En el prefacio a su libro siguiente, *Poésie et Profondeur*, Richard retoma exactamente la misma idea. Describe su trayecto como un intento "de reencontrar y describir la intención fundamental, el proyecto que domina su aventura. He tratado de captar este proyecto en su nivel más elemental, aquel donde se afirma con la mayor humildad pero también con la mayor franqueza: el nivel de la sensación pura, del sentimiento bruto o de la imagen que está por nacer. (...) Consideré a la idea menos importante que la obsesión, la teoría en segundo lugar después del sueño" (págs. 9-10). Gérard Genette calificó con exactitud este punto de partida, al hablar del "postulado sensualista, según el cual lo fundamental (y por lo tanto lo auténtico) coincide con la experiencia sensible" (*Figuras*, pág. 94).

Ya tuvimos oportunidad (a propósito de Northrop Frye) de expresar nuestro desacuerdo con ese postulado. Y seguiremos también la opinión de Genette cuando escribe: "El postulado, o preconcepto, del estructuralismo es casi el inverso al del análisis de Bachelard: afirma que ciertas funciones elementales del pensamiento más arcaico ya participan de una abstracción elevada, que los esquemas y las operaciones del intelecto tal vez son más 'profundos', más originales que las ensoñaciones de la imaginación sensible, y que existe una lógica, es decir, una lógica de lo inconsciente" (pág. 100). Como vemos, se trata de una oposición entre dos corrientes de pensamiento que, de hecho, desbordan al estructuralismo y el análisis de Bachelard: por un lado se encuentran tanto Lévi-Strauss como Freud o Marx, por el otro tanto Bachelard como la crítica temática, Jung al mismo tiempo que Frye.

Podría decirse, como a propósito de Frye, que los postulados no se discuten, que son el resultado de una elección arbitraria; pero será útil, una vez más, enfocar las consecuencias. Pasemos por alto las implicaciones que tienen que ver con la "mentalidad primitiva" y sólo tengamos en cuenta las que se relacionan con el análisis literario. La negativa a otorgarle importancia a la abstracción en el mundo que describe lleva a Richard a subestimar la necesidad de abstracción en el trabajo crítico. Las categorías que emplea para describir las sensaciones de los poetas que estudia son tan concretas como esas sensaciones mismas. Para convencerse de eso basta darle un

vistazo a los "Índices" (de materias) de sus libros. Éstos son algunos ejemplos: "Profundidad diabólica – Gruta – Volcán", "Sol – Piedra – Ladrillo rosado – Pizarra – Verdor – Mata de arbustos", "Mariposas y pájaros – Chal al viento – Tierra amurallada – Polvo – Limón – Sol", etc. (capítulo sobre Nerval en *Poésie et Profondeur*). O incluso, siempre a propósito de Nerval: "Nerval sueña por ejemplo con el ser como con un fuego perdido, enterrado: también busca a la vez el espectáculo de los soles nacientes y el de los ladrillos rosados que brillan con el sol poniente, el contacto con la cabellera inflamada de las mujeres jóvenes o la tibieza salvaje de su carne *bionda e grassotta*" (pág. 10). Los temas descritos son los del sol, el ladrillo, la cabellera; el término que los describe es el del fuego perdido.

Habría mucho que decir sobre este lenguaje crítico. No discutimos su pertinencia: corresponde a los especialistas de cada autor particular decir en qué medida estas observaciones son correctas. Es en el plano del análisis mismo que semejante lenguaje parece criticable. Resulta evidente que términos tan concretos no forman ningún sistema lógico (la crítica temática sería la primera en aceptarlo); pero si la lista de los términos es infinita y desordenada, ¿en qué es preferible al texto en sí que, después de todo, contiene todas estas sensaciones y las organiza de una manera determinada? En esta etapa, la crítica temática parece no ser otra cosa que una paráfrasis (paráfrasis sin duda genial, en el caso de Richard); pero la paráfrasis no es un análisis. En Bachelard o en Frye tenemos un sistema, aun cuando permanezca en el nivel de lo concreto: el de los cuatro elementos, las cuatro estaciones, etc. Con la crítica temática, disponemos de una lista infinita de términos que hay que inventar a partir de cero para cada texto.

Desde este punto de vista existen dos tipos de crítica: digamos que una es narrativa, y la otra lógica. La crítica narrativa sigue una línea horizontal, va de tema en tema, y se detiene en un momento más o menos arbitrario; estos temas son todos además tan poco abstractos unos como otros,

constituyen una cadena interminable y el crítico, parecido en eso al narrador, elige casi al azar el comienzo y el fin de su relato (al igual que, digamos, el nacimiento y la muerte de un personaje no son, en última instancia, más que momentos elegidos arbitrariamente para el comienzo y el fin de una novela). Genette cita una frase de *L'Univers imaginaire de Mallarmé* donde se condensa esta actitud: "La jarra por lo tanto ya no es un cielo [*un azur*], y no es aún una lámpara" (pág. 499). El cielo, la jarra y la lámpara forman una serie homogénea sobre la que se desliza el crítico, siempre a la misma profundidad. La estructura de los libros de crítica temática ilustra bien esta actitud narrativa y horizontal: con la mayor frecuencia se trata de recopilaciones de ensayos cada uno de los cuales retrata a un escritor distinto. Pasar a un nivel más general es por así decirlo imposible: la teoría tiene como prohibida la entrada.

La actitud lógica sigue por su parte una línea vertical: la jarra y la lámpara pueden constituir un primer nivel de generalidad; pero será necesario elevarse luego a otro nivel, más abstracto; la figura dibujada por el trayecto es la de una pirámide más que la de una recta. La crítica temática, por el contrario, no quiere dejar la horizontal; pero por eso mismo abandona toda pretensión analítica y, más aún, explicativa.

Es cierto que a veces se encuentran en los textos de la crítica temática preocupaciones teóricas, en especial en los de Georges Poulet. Pero al evitar el peligro del sensualismo, esta crítica contradice otro de los postulados que hemos planteado desde el principio: el de considerar la obra literaria no como la traducción de un pensamiento preexistente, sino como el lugar donde nace un sentido que no puede existir en ninguna otra parte. Suponer que la literatura no es más que la expresión de ciertos pensamientos o experiencias del autor, es condenar de entrada la especificidad literaria, acordarle a la literatura un rol secundario, el de ser un medio entre otros. Ahora bien, es la única manera en que la crítica temática concibe la aparición de la abstracción en litera-

tura. Veamos algunas afirmaciones características de Richard: "Nos gusta ver en ella [la literatura] una *expresión* de las elecciones, las obsesiones y los problemas que se ubican en el centro de la existencia personal" (*Littérature et Sensation*, pág. 13). "Me pareció que la literatura era uno de los lugares en los que se *traicionaba* con la mayor simplicidad o incluso ingenuidad ese esfuerzo de la conciencia por aprehender el ser" (*Poésie et Profondeur*, pág. 9; el subrayado es mío). Expresión o traición, la literatura no será nunca más que un medio para traducir ciertos problemas que subsisten fuera de ella e independientemente de ella. Posición, ésta, que difícilmente podemos aceptar.

Este rápido análisis nos revela que la crítica temática, antiuniversal por definición, no nos proporciona los medios para analizar y explicar las estructuras generales del discurso literario (más adelante indicaremos el nivel donde este método nos parece encontrar toda su pertinencia). Volvemos así a vernos tan desprovistos de método para el análisis de los temas como lo estábamos antes; sin embargo, aparecieron dos escollos que habrá que tratar de evitar: la negativa a abandonar el campo de lo concreto, a reconocer la existencia de reglas abstractas; la utilización de categorías no literarias para describir temas literarios.

Volvamos ahora con este magro equipaje teórico a los textos teóricos que se ocupan de lo fantástico. Descubriremos en ellos una sorprendente unanimidad de método.

Empecemos con algunos ejemplos de clasificación de temas. Dorothy Scarborough, en uno de los primeros libros dedicados a esta cuestión, *The Supernatural in Modern English Fiction*, propone la clasificación siguiente: los fantasmas modernos; el diablo y sus aliados; la vida sobrenatural. En el libro de Penzoldt, encontramos una división más detallada (en el capítulo titulado "El motivo principal"): el fantasma; el aparecido; el vampiro; el hombre-lobo; las brujas y la brujería; el ser invisible; el espectro animal. (De hecho, esta división está sostenida por otra, mucho más general, que revisaremos en el capítulo 10.) Vax propone una lista muy parecida: "El hombre-lobo; el vampiro; las partes separadas del cuerpo humano; las perturbaciones de la personalidad; los juegos de lo visible y lo invisible; las alteraciones de la causalidad, del espacio y del tiempo; la regresión." Curiosamente se pasa en este caso de las imágenes a sus causas: es evidente que el tema del vampiro puede ser una consecuencia de las perturbaciones de la personalidad; la lista es por lo tanto menos coherente que las anteriores, aunque pueda parecer más sugerente.

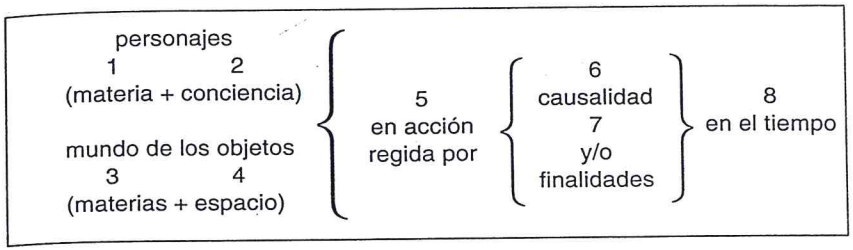
Caillois da una clasificación aún más detallada. Sus clases temáticas son las siguientes: "el pacto con el demonio (ej.: *Fausto*); el alma en pena que exige para poder descansar que se cumpla con cierta acción; el espectro condenado a una carrera desordenada y eterna (ej.: *Melmoth*); la muerte personificada que aparece en medio de los vivos (ej.: *La máscara de la muerte roja* de Edgar Poe); la 'cosa' indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente (ej: *El horla*); los vampiros, es decir los muertos que se aseguran una juventud eterna chupando la sangre de los vivos (numerosos ejemplos); la estatua, el maniquín, la armadura, el autómata, que de pronto se animan y adquieren una independencia temible (ej.: *La marca de la bestia*, de Kipling); la mujer-fantasma, venida del más allá, seductora y mortal (ej.: *El diablo enamorado*); la interpenetración de los territorios del sueño y la realidad; la habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle borrados del espacio; la detención o la repetición del tiempo (ej.: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*)". (*Images, images...*, págs. 36-39).

Como se ve, la lista es muy abundante. Al mismo tiempo, Caillois insiste mucho en el carácter sistemático, cerrado de los temas de lo fantástico: "Quizás me anticipé demasiado al afirmar que era posible enumerar estos temas que sin embargo dependen bastante estrechamente de una situación dada. No obstante, sigo considerándolos enumerables y de-

ducibles, de modo que se podría en última instancia conjeturar aquellos que faltan en la serie, así como la clasificación cíclica de Mendeleiev permite calcular el peso atómico de los cuerpos simples aún no descubiertos o que la naturaleza ignora pero que virtualmente existen" (págs. 57-58).

No se puede sino compartir ese deseo; pero se buscará en vano en los textos de Caillois la regla lógica que permita la clasificación: no creo que su ausencia sea efecto de la casualidad. Todas las clasificaciones enumeradas hasta aquí infringen la primera regla que nos habíamos impuesto: la de clasificar no imágenes concretas sino categorías abstractas (con la excepción no significativa de Vax). Al nivel en que los describe Caillois, estos "temas" son por el contrario ilimitados y no obedecen a leyes rigurosas. Se podría reformular la misma objeción del siguiente modo: en la base de las clasificaciones se encuentra la idea de un sentido invariable de cada elemento de la obra, independientemente de la estructura en la cual será integrada. Clasificar a todos los vampiros juntos, por ejemplo, implica que el vampiro significa siempre lo mismo, cualquiera sea el contexto donde aparezca. Ahora bien, como partimos de la idea de que la obra forma un todo coherente, una estructura, debemos reconocer que el sentido de cada elemento (en este caso, de cada tema) no puede articularse fuera de sus relaciones con los demás elementos. Lo que se nos propone aquí son etiquetas, apariencias, no auténticos elementos temáticos.

Un artículo reciente de Witold Ostrowski va mucho más allá que estas enumeraciones: trata de formular una teoría. Por otra parte el estudio está significativamente titulado: *The Fantastic and the Realistic in Literature. Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction* [Lo fantástico y lo realista en literatura. Sugerencias acerca de cómo definir y analizar la narrativa fantástica]. Según Ostrowski, se puede representar la experiencia humana mediante el siguiente esquema (pág. 57):



Los temas de lo fantástico se definen, cada uno, como la transgresión de uno o de varios de los ocho elementos constitutivos de este esquema.

Tenemos aquí un intento de sistematización en un plano abstracto, ya no un catálogo en el plano de las imágenes. Es difícil sin embargo admitir un sistema semejante, como lo vemos de inmediato, debido al carácter *a priori* (y además no literario) de las categorías que se supone que describen textos literarios.

En pocas palabras, todos estos análisis de lo fantástico son tan pobres en sugerencias concretas como lo era la crítica temática en indicaciones de orden general. Hasta ahora los críticos se contentaron (salvo Penzoldt) con hacer listas de elementos sobrenaturales sin poder indicar su organización.

Como si todos estos problemas que encontramos en el umbral del estudio semántico no bastaran, hay otros, que dependen de la naturaleza misma de la literatura fantástica. Recordemos los datos del problema: en el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento –una acción– que viene de lo sobrenatural (o de un falso sobrenatural); a su vez, éste provoca una reacción en el lector implícito (y por lo general en el héroe de la historia): es esta reacción la que calificamos de "vacilación", y de "fantásticos" los textos que la hacen vivir. Cuando se plantea la cuestión de los temas, se pone la reacción "fantástica" entre paréntesis, para interesarse sólo en la naturaleza de los acontecimientos que la provocan. Dicho de otro modo, desde este punto de vista,

la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso ya no tiene interés, y nos ocuparemos indiferentemente de obras que pertenecen a un género u otro. Es sin embargo posible que el texto subraye con tanta fuerza lo fantástico (es decir la reacción), que ya no podamos distinguir lo sobrenatural que lo ha provocado: la reacción impide comprender la acción, en vez de llevar a ella; la puesta entre paréntesis de lo fantástico se vuelve entonces difícil en extremo, por no decir imposible.

En otros términos: cuando se trata aquí de la percepción de un objeto, se puede insistir tanto sobre la percepción como sobre el objeto. Pero si la insistencia sobre la percepción es demasiado fuerte, ya no se percibe el objeto mismo.

Existen ejemplos muy distintos de esta imposibilidad de alcanzar el tema. Tomemos en primer lugar a Hoffmann (cuya obra constituye casi un repertorio de los temas fantásticos): lo que parece importarle no es lo que se sueña, sino el hecho de que se sueñe y la alegría que eso provoca. La admiración que provoca en él la existencia del mundo sobrenatural a menudo le impide decirnos de qué está hecho ese mundo. El acento ha pasado del enunciado a la enunciación. En ese sentido la conclusión de *El puchero de oro* es reveladora. Después de haber narrado las maravillosas aventuras del estudiante Anselmo, el narrador aparece en escena y declara: "Pero entonces me sentí de pronto desgarrado y transportado de dolor. ¡Oh, afortunado Alfonso, que arrojaste lejos de ti el fardo de la vida común, que te elevaste por tu amor por Serpentina y que ahora habitas, colmado de voluptuosidades, una bella mansión señorial en la Atlántida! Pero, ¿y yo, desgraciado? Pronto, sí, en un par de minutos, me veré transplantado de este bello salón (que no vale una mansión señorial en la Atlántida) a una buhardilla; las miserias y necesidades de la vida ocuparán todo mi pensamiento, mil desdichas arrojarán un espeso velo de niebla sobre mis ojos y por cierto no podré volver a ver jamás la flor de lis.

En ese momento, el archivista Lindhorst me tocó levemente el hombro y me dijo: '¡Silencio, silencio, muy venerable señor! ¡No se queje de ese modo! ¿Acaso no acaba de estar en la Atlántida, y no posee allí al menos una granja en calidad de feudo poético? En general, la felicidad de Anselmo ¿acaso es otra cosa que esta vida en la poesía, a la cual se revela la santa armonía de todos los seres, como el más profundo misterio de la naturaleza?' " (t. II, pág. 201). Este pasaje notable pone en condiciones de igualdad los acontecimientos sobrenaturales y la posibilidad de describirlos, el tenor de lo sobrenatural y su percepción: la felicidad que descubre Anselmo es idéntica a la del narrador que ha podido imaginarlo, que ha podido escribir su historia. Y esta alegría ante la existencia de lo sobrenatural, hace que apenas logremos conocerlo.

EL COLEGIO DE SAN LUIS A.C.

En Maupassant la situación es inversa, pero con efectos semejantes. Aquí lo sobrenatural provoca tanta angustia, tanto horror, que no lograremos distinguir lo que lo constituye. *¿Quién sabe?* es quizá el mejor ejemplo de este proceso. El acontecimiento sobrenatural, punto de partida del relato, es la animación brusca y extraña de los muebles de una casa. No hay ninguna lógica en el comportamiento de los muebles y ante este fenómeno más que preguntarnos "qué quiere decir" quedamos impresionados por la extrañeza del hecho en sí. Lo que cuenta no es tanto la animación de los muebles, sino el hecho de que alguien haya podido imaginarla y vivirla. De nuevo la percepción de lo sobrenatural arroja una sombra espesa sobre lo sobrenatural propiamente dicho y nos vuelve difícil su acceso.

Otra vuelta de tuerca de Henry James ofrece una tercera variante de este fenómeno singular en el que la percepción hace de pantalla en vez de develar las cosas. Como en los textos anteriores, la atención está tan concentrada en el acto de la percepción que ignoraremos siempre la naturaleza de lo que es percibido (¿cuáles son los vicios de los antiguos sirvientes?). Aquí predomina la angustia pero con un carácter mucho más ambiguo que en Maupassant.

Después de estos tanteos en el umbral de un estudio de los temas fantásticos, no disponemos sino de algunas certidumbres negativas: sabemos lo que no hay que hacer, no cómo proceder. En consecuencia, adoptaremos una posición prudente: nos limitaremos a aplicar una técnica elemental, sin presumir del método general a seguir.

En primer lugar agruparemos los temas de manera puramente formal, más exactamente distribucional: se partirá de un estudio de sus *compatibilidades* o *incompatibilidades*. Obtendremos así algunos grupos de temas; cada grupo reunirá aquellos que puedan aparecer juntos, aquellos que realmente se encuentren juntos en obras particulares. Una vez obtenidas estas clases formales, trataremos de *interpretar* la clasificación en sí. En nuestro trabajo habrá entonces dos etapas, que corresponden en general a los dos tiempos de la descripción y de la explicación.

Por inocente que pueda parecer, este procedimiento no lo es del todo. Implica dos hipótesis que están lejos de haber sido verificadas: la primera, que a las clases formales corresponden clases semánticas, dicho de otra manera que temas distintos tienen obligatoriamente una distribución distinta; la segunda, que una obra posee un grado tal de coherencia que las leyes de la compatibilidad y de la incompatibilidad nunca podrán infringirse. Esto es algo que está lejos de estar comprobado, aunque sólo fuere a causa de los numerosos préstamos que caracterizan a toda obra literaria. Un cuento folclórico, por ejemplo, menos homogéneo, contendrá a menudo elementos que no aparecen nunca juntos en los textos literarios. Por lo tanto habrá que dejarse guiar por una intuición que es difícil de explicitar por el momento.

7. *Los temas del* yo

Se recuerda un cuento de Las mil y una noches. – *Los elementos sobrenaturales: metamorfosis y pandeterminismo.* – *Lo sobrenatural "tradicional" y lo sobrenatural "moderno".* – *El espíritu y la materia.* – *El desdoblamiento de la personalidad.* – *El objeto se convierte en sujeto.* – *Transformaciones del tiempo y el espacio.* – *La percepción, la mirada, los lentes y el espejo en* La princesa Brambilla.

Comenzaremos entonces por un primer grupo de temas reunidos a partir de un criterio puramente formal: su copresencia. Recordaremos en primer término un relato de *Las mil y una noches*, el del segundo calender.

Empieza como un cuento realista. El héroe, hijo del rey, termina su educación en la casa de su padre y parte a visitar al sultán de las Indias. En el camino, su séquito es atacado por ladrones: apenas logra salvar su vida. Se encuentra en una ciudad desconocida, sin medios ni posibilidad de hacerse reconocer; siguiendo el consejo de un sastre, empieza a cortar madera en el bosque vecino y la vende en la ciudad, para asegurar su subsistencia. Hasta ese momento no hay, como vemos, ningún elemento sobrenatural.

Pero un día se produce el acontecimiento increíble. Al arrancar la raíz de un árbol, el príncipe distingue un anillo de hierro y una trampa; la levanta y baja por la escalera que se presenta ante él. Llega a un palacio subterráneo, ricamente decorado; allí lo recibe una mujer de una belleza extraordinaria. Le confía que también es hija de un rey, raptada por un genio maligno. El genio la escondió en este palacio y viene a acostarse con ella un día de cada diez, porque su mujer legítima es muy celosa; por otra parte, la princesa puede llamarlo en cualquier momento con solo tocar un talismán. La

princesa invita al príncipe a permanecer con ella nueve de cada diez días; le ofrece un baño, una cena exquisita y compartir su lecho durante la noche. Pero al día siguiente comete la imprudencia de ofrecerle vino; una vez ebrio, el príncipe decide provocar al genio y rompe el talismán.

El genio aparece; esta llegada basta para provocar un estruendo tan grande que el príncipe huye espantado, dejando en manos del genio a la princesa desvalida y algunas piezas de su vestuario dispersas por el cuarto. Esta última imprudencia va a perderlo: el genio transformado en anciano va a la ciudad y descubre al propietario de las prendas; transporta al príncipe al cielo, y después lo devuelve a la gruta, para obtener de él la confesión de su crimen. Pero ni el príncipe ni la princesa confiesan. Eso no impide que el genio los castigue: le corta un brazo a la princesa, y ella muere; en cuanto al príncipe, a pesar de la historia que logra contar y según la cual nunca hay que vengarse de quien nos hace mal, queda convertido en mono.

Esta situación será el origen de una nueva serie de aventuras. El mono inteligente es recogido por un barco cuyo capitán queda encantado de sus buenos modales. Un día el barco llega a un reino donde el gran visir acaba de morir; el sultán pide a todos los recién llegados que le envíen una muestra de su escritura, para elegir, según ese criterio, al heredero del visir. Como es de imaginarse, la escritura del mono resulta ser la más hermosa; el sultán lo invita a su palacio: el mono escribe versos en su honor. La hija del sultán viene para ver el milagro; pero como ha tomado lecciones de magia en su juventud, adivina de inmediato que se trata de un hombre metamorfoseado. Convoca al genio, y los dos se enfrentan en un duro combate donde ambos se van transformando en una serie de animales. Al final, cada uno lanza llamas sobre el otro; la hija del sultán sale victoriosa, pero muere poco después; apenas tiene tiempo de devolver al príncipe su forma humana. Entristecido por las desgracias que ha provocado, el príncipe se hace *calender* (derviche), y

los azares de su viaje lo llevan a la casa misma en la que está contando esta historia.

Al principio esta aparente variedad temática nos deja perplejos: ¿cómo describirla? Sin embargo, si aislamos los elementos sobrenaturales, veremos que es posible reunirlos en dos grupos. El primero sería el de las *metamorfosis*. Vimos al hombre transformarse en mono y al mono en hombre; el genio se transforma, desde el principio, en anciano. Durante la escena del combate, las metamorfosis se suceden. El genio se convierte primero en león; la princesa lo corta en dos con un sable, pero la cabeza del león se convierte en un gran escorpión. "La princesa se convirtió de inmediato en serpiente, y luchó duramente con el escorpión, que, al no tener ninguna ventaja, tomó la forma de un águila y alzó el vuelo. Pero la serpiente tomó entonces la forma de un águila más poderosa, y la persiguió" (t. I, pág. 169). Poco después, aparece un gato blanco y negro; es perseguido por un lobo negro. El gato se transforma en gusano y se mete en una granada que se infla hasta ser una calabaza, que se hace pedazos; el lobo, metamorfoseado entonces en gallo, se pone a tragar semillas de la granada. Pero queda una que cae al agua y se convierte en pececito. "El gallo se arrojó al canal y se convirtió en un lucio que persiguió al pececito" (pág. 170). Al final, los dos personajes recobran su forma humana.

El otro grupo de elementos fantásticos tiene que ver con la existencia misma de seres sobrenaturales, tales como el genio y la princesa-maga, y con sus poderes sobre los destinos de los hombres. Los dos pueden metamorfosear y metamorfosearse; volar o desplazar objetos en el espacio, etc. Nos encontramos aquí ante una de las constantes de la literatura fantástica: la existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres. Sin embargo, no basta con comprobar este hecho, además es necesario interrogarse sobre su significado. Por cierto puede decirse que tales seres simbolizan un sueño de poder; pero hay algo más. De hecho, en términos generales, los seres sobrenaturales suplen

una causalidad deficiente. Digamos que en la vida cotidiana existe una parte de acontecimientos que se explican por causas que nos son conocidas, y otra que nos parece debida al azar. En este último caso, en realidad no hay ausencia de causalidad, sino intervención de una causalidad aislada, que no está ligada directamente con las demás series causales que rigen nuestra vida. Sin embargo, si no aceptamos el azar y postulamos una causalidad generalizada, una relación necesaria de todos los hechos entre sí, deberemos admitir la intervención de fuerzas o de seres sobrenaturales (hasta entonces ignorados por nosotros). El hada que asegura el destino feliz de una persona no es más que la encarnación de una *causalidad imaginaria* para lo que también podría denominarse la suerte o el azar. El genio maligno que interrumpió las escenas de amor en la historia del calender, no es otra cosa que la mala suerte de los héroes. Pero las palabras "suerte" o "azar" están excluidas de esta parte del mundo fantástico. En uno de los relatos fantásticos de Erckmann-Chatrian leemos: "¿Qué es el azar después de todo, sino el efecto de una causa que se nos escapa?" (*El croquis misterioso*, citado según la antología de Castex, pág. 214). Podemos hablar aquí de un determinismo generalizado, de un *pandeterminismo*: todo, hasta el encuentro de distintas series causales (o "azar"), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando no sea sino de orden sobrenatural.

Al interpretar así el mundo de los genios y las hadas, una curiosa semejanza parece observarse entre estas imágenes fantásticas, en última instancia tradicionales, y la imaginería mucho más "original" que se encuentra en las obras de autores como Nerval o Gautier. No hay ruptura entre uno y otro campo, y los elementos fantásticos de Nerval nos ayudan a comprender los de *Las mil y una noches*. Por lo tanto no estaremos de acuerdo con Hubert Juin, que opone los dos registros: "Los otros señalan los fantasmas, los vampiros, los espectros, en pocas palabras, todo lo que viene del malestar estomacal y que constituye lo fantástico desechable. Sólo

Gérard de Nerval comprende (...) lo que es el sueño" (prefacio a los cuentos fantásticos de Nerval, pág. 13).

He aquí algunos ejemplos del pandeterminismo en Nerval. Un día, se producen dos acontecimientos simultáneos: Aurelia acaba de morir; y el narrador, que lo ignora, piensa en un anillo que le había dado; el anillo era demasiado grande, y lo había hecho cortar: "Sólo comprendí mi error al oír el ruido de la sierra. Me pareció ver correr la sangre..." (pág. 269). ¿Azar? ¿Coincidencia? No para el narrador de *Aurelia*.

En otra oportunidad, entra en una iglesia. "Iba a ponerme de rodillas en los últimos bancos del coro, y me quité del dedo un anillo de plata cuyo engarce tenía estas tres palabras árabes: *¡Allah! ¡Mohamed! ¡Alí!* De inmediato se encendieron varios cirios en el coro..." (pág. 296). Lo que para otros no sería más que una coincidencia en el tiempo, es aquí una causa.

En otra ocasión aún, se pasea por la calle en un día de tormenta. "El agua crecía en las calles vecinas; bajé corriendo por la calle Saint-Victor y, con la idea de detener lo que yo creía que era la inundación universal, arrojé en el lugar más profundo el anillo que había comprado en Saint-Eustache. En el mismo momento la tormenta se calmó, y empezó a brillar un rayo de sol" (pág. 299). El anillo provoca aquí el cambio atmosférico; se advierte al mismo tiempo la prudencia con la que se presenta el pandeterminismo: Nerval sólo explicita la coincidencia temporal, no la causalidad.

Un último ejemplo extraído de un sueño: "Estábamos en una campiña iluminada por la luz de las estrellas; nos detuvimos a contemplar el espectáculo, y el espíritu puso su mano sobre mi frente, como yo lo había hecho la víspera tratando de magnetizar a mi compañero; de inmediato una de las estrellas que veía en el cielo empezó a aumentar de tamaño..." (pág. 309).

Nerval es plenamente consciente del significado de estos relatos. A propósito de uno de ellos, observa: "Sin duda se

me dirá que el azar pudo hacer que en ese momento una mujer enferma gritara en los alrededores de mi casa. Pero, según lo que pienso, los acontecimientos terrestres estaba ligados a los del mundo invisible" (pág. 281). Y en otra parte: "La hora de nuestro nacimiento, el punto de la tierra donde aparecemos, el primer gesto, el nombre del cuarto, y todas estas consagraciones, y todos los ritos que nos son impuestos, todo eso establece una serie feliz o fatal de la que depende todo el porvenir. (...) Se ha dicho con razón: nada es indiferente, nada es impotente en el universo; ¡un átomo puede disolverlo todo, un átomo puede salvarlo todo!" (pág. 304). O bien, en una fórmula lacónica: "Todo se corresponde."

Indiquemos aquí, para volver a examinarlo más en detalle después, la semejanza de esta convicción derivada en Nerval de la locura, de aquella que se puede tener durante una experiencia con drogas. Me refiero aquí al libro de Alan Watts *The Joyous Cosmology*: "Porque en este mundo no hay nada de erróneo, ni siquiera de estúpido. Sentir el error, es simplemente no ver el esquema en el que se inserta tal acontecimiento, no saber a qué nivel jerárquico pertenece este acontecimiento" (pág. 58). Aquí también, "todo se corresponde".

El pandeterminismo tiene como consecuencia natural lo que podría llamarse la "pan-significación": dado que existen relaciones en todos los niveles, entre todos los elementos del mundo, ese mundo se vuelve altamente significante. Ya lo hemos visto en Nerval: la hora en que se nace, el nombre del cuarto, todo está cargado de sentido. Mejor aún: más allá del sentido primero, evidente, siempre es posible descubrir un sentido más profundo (una sobreinterpretación). Es lo que ocurre con el personaje de *Aurelia* en el hospital: "Atribuía un sentido místico a las conversaciones de los guardias y a las de mis compañeros" (pág. 302). O bien con Gautier durante una experiencia con hachís: "Un velo se desgarró en mi espíritu, y se me volvió claro que los integrantes del club no eran sino cabalistas..." (pág. 207). "Las figuras de los cuadros (...) se agitaban con contorsiones penosas, como

mudos que quisieran advertir algo importante en una ocasión suprema (*El club de los fumadores de haschich*, pág. 208). En este mundo, todo objeto, todo ser quiere decir algo.

Pasemos a un grado de abstracción aún más elevado: ¿cuál es el sentido último del pandeterminismo manejado por la literatura fantástica? Por cierto no es necesario estar cerca de la locura, como Nerval, o pasar por la droga, como Gautier, para creer en el pandeterminismo: todos lo hemos conocido, pero sin darle la amplitud que tiene aquí: las relaciones que establecemos entre los objetos siguen siendo puramente mentales y no afectan en nada a los objetos mismos. En Nerval o en Gautier, por el contrario, esas relaciones se extienden hasta el mundo físico: se toca el anillo y los cirios se encienden, se arroja el anillo y la inundación se detiene. Dicho de otra manera, en el nivel más abstracto, el pandeterminismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra deja de ser cerrado.

Volvamos ahora, teniendo esta conclusión en cuenta, a las metamorfosis, que hemos dejado un poco de lado. En el nivel de generalidad donde ahora estamos, se dejan inscribir en la misma ley de la que son un caso particular. Decimos con facilidad que un hombre parece un mono, o que lucha como un león, como un águila, etc.; lo sobrenatural comienza a partir del momento en que nos pasamos de las palabras a las cosas que esas palabras se supone que designan. Las metamorfosis constituyen por lo tanto una transgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como se la concibe por lo general. Subrayemos, también aquí, que no hay ruptura entre la imaginería aparentemente convencional de *Las mil y una noches* y aquella, más "personal", de los escritores del siglo XIX. Gautier establece el vínculo al describir así su propia transformación en piedra: "En efecto, sentía petrificarse mis extremidades, y que el mármol me envolvía hasta las caderas como la Dafne de las Tullerías; era una estatua hasta la cintura, como los príncipes encantados de *Las mil y*

una noches" (pág. 208). En el mismo cuento, el narrador tiene de pronto una cabeza de elefante; más tarde, se asiste a la metamorfosis del hombre-mandrágora: "Aquello parecía contrariar mucho al hombre-mandrágora, que se empequeñecía, se aplastaba, se descoloría y emitía gemidos desarticulados; por último perdió toda apariencia humana, y rodó sobre el piso de madera bajo la forma de un salsifí con dos pivotes" (pág. 212).

En *Aurelia* se observan metamorfosis semejantes. Allí, una mujer "rodeó graciosamente con su brazo desnudo el largo tallo de malvarrosa, después empezó a crecer bajo un claro rayo de luz, de tal manera que poco a poco el jardín tomaba su forma, y los canteros y los árboles se convertían en los estampados y festones de sus vestidos" (pág. 268). En otro lugar, hay monstruos que combaten para despojarse de sus formas extrañas y convertirse en hombres y mujeres; "otros adoptaban, en sus transformaciones, el aspecto de animales salvajes, de peces y pájaros" (pág. 272).

Puede decirse que el denominador común de los dos temas, metamorfosis y pandeterminismo, es la ruptura (lo que es decir también la puesta en evidencia) del límite entre materia y espíritu. Nos vemos autorizados a anticipar una hipótesis en cuanto al principio generador de todos los temas reunidos en esta primera red: *el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible.*

Es posible encontrar, en los textos que examinamos, páginas donde este principio se deja captar de modo directo. Nerval escribe: "Desde el punto en el que me encontraba entonces, bajé, siguiendo a mi guía, hasta una de esas habitaciones altas cuyos techos reunidos presentaban aquel aspecto extraño. Me parecía que mis pies se hundían en capas sucesivas de edificios de distintas épocas" (pág. 264). El paso mental de una época a otra se vuelve aquí un paso físico. Las palabras se confunden con las cosas. Lo mismo pasa en Gautier; alguien ha pronunciado la frase: "¡Hoy hay que morirse de risa!", que corre el riesgo de convertirse en realidad palpable: "El alegre frenesí estaba en su más alto punto; sólo se oían suspiros convulsivos, cloqueos desarticulados. La risa había perdido su timbre y se volvía gruñido, el espasmo sucedía al placer; el refrán de Daucus-Carota iba a volverse cierto" (pág. 202).

El paso resulta fácil entre idea y percepción. El narrador de *Aurelia* oye estas palabras: "Nuestro pasado y nuestro porvenir son solidarios. Vivimos en nuestra raza y nuestra raza vive en nosotros.

"Esta *idea* se me volvió de pronto *sensible* y, como si las paredes de la sala se hubiesen abierto sobre perspectivas infinitas, me parecía ver una cadena ininterrumpida de hombres y mujeres en quienes estaba yo y que estaban en mí" (pág. 262; el subrayado es mío). La idea se vuelve sensible. He aquí un ejemplo inverso, en donde la sensación se transforma en idea: "Aquellas escaleras incontables que te cansabas de subir o bajar eran los vínculos mismos de tus antiguas ilusiones que estorbaban tu pensamiento..." (pág. 309).

Es curioso observar aquí que una ruptura semejante de los límites entre materia y espíritu era considerada, sobre todo en el siglo XIX, como la primera característica de la locura. Los psiquiatras planteaban en general que el hombre "normal" dispone de varios marcos de referencia y relaciona cada hecho sólo con uno de ellos. El psicótico, por el contrario, no sería capaz de distinguir esos diferentes marcos entre sí y confundiría lo percibido con lo imaginario. "Es notorio que la aptitud de los esquizofrénicos para separar los dominios de la realidad y de la imaginación está debilitada. Contrariamente al pensamiento llamado normal que deberá permanecer en el interior del mismo dominio, o cuadro de referencia, o universo discursivo, el pensamiento de los esquizofrénicos no obedece a las exigencias de una referencia única" (Angyal, en Kasanin, pág. 119).

La misma desaparición de los límites es la base de la experiencia de la droga. Al principio de su descripción Watts escribe: "La mayor de las supersticiones consiste en la sepa-

ración del cuerpo y el espíritu" (pág. 3). El mismo rasgo se encuentra, curiosamente, en el bebé; según Piaget, "al principio de su evolución el niño no distingue el mundo psíquico del mundo físico" (*El nacimiento de la inteligencia en el niño*). Como es evidente, esta manera de describir el mundo de la infancia permanece prisionera de una visión adulta, donde precisamente los dos mundos se diferencian; lo que se maneja es un simulacro adulto de la infancia. Pero es justamente lo que pasa en la literatura fantástica: el límite entre materia y espíritu no es allí ignorado, como en el pensamiento mítico por ejemplo; sigue presente, para proporcionar el pretexto a transgresiones incesantes. Gautier escribía: "Ya no sentía mi cuerpo; los vínculos de la materia y el espíritu se habían desatado" (pág. 204).

Esta ley que encontramos en la base de todas las deformaciones aportadas por lo fantástico dentro de nuestra red de temas, tiene algunas consecuencias inmediatas. De ese modo, se puede generalizar el fenómeno de las metamorfosis y decir que una persona puede multiplicarse fácilmente. Todos nos sentimos *como* varias personas: aquí, la impresión se encarnará en el plano de la realidad *física*. La diosa se dirige al narrador de *Aurelia:* "Soy la misma que María, la misma que tu madre, la misma incluso que siempre has amado bajo todas sus formas" (pág. 299). En otro lugar Nerval escribe: "Se me ocurrió una idea terrible: 'El hombre es doble', me dije" "Siento dos hombres en mí, escribió un Padre de la Iglesia. (...) En todo hombre hay un espectador y un actor, el que habla y el que contesta" (pág. 277). La multiplicación de la personalidad, tomada al pie de la letra, es una consecuencia inmediata del paso posible entre materia y espíritu: uno es varias personas mentalmente, y llega a ser varias personas físicamente.

Otra consecuencia del mismo principio tiene aún más amplitud: es la desaparición entre sujeto y objeto. El esquema racional nos representa al ser humano como un sujeto que entra en relación con otras personas o con cosas que siguen siendo exteriores a él, y que tienen estatus de objeto. La literatura fantástica quebranta esta separación abrupta. Se oye una música, pero ya no hay un instrumento musical, exterior al oyente y que produce los sonidos, por una parte, y el propio oyente, por la otra. Gautier escribe: "Las notas vibraban con tanta potencia que me entraban en el pecho como flechas luminosas; pronto la melodía interpretada me pareció salir de mí mismo (...); el alma de Weber se había encarnado en mí" (pág. 203). Lo mismo pasa en Nerval: "Acostado sobre un catre, oía que los soldados hablaban de un desconocido detenido como yo y cuya voz había resonado en la misma sala. Por un singular efecto de vibración, me parecía que aquella voz me resonaba en el pecho" (pág. 258).

Se mira un objeto, pero ya no hay frontera entre el objeto, con sus formas y colores, y el observador. Otra vez Gautier: "Por un extraño prodigio, al cabo de unos minutos de contemplación, me fundía con el objeto que miraba fijamente, y me convertía yo mismo en ese objeto".

Para que dos personas se comprendan, ya no es necesario que se hablen: cada una de ellas puede convertirse en la otra y saber lo que esa otra piensa. El narrador de *Aurelia* tiene esa experiencia al encontrarse con su tío. "Me pidió que me pusiera cerca de él y se estableció una especie de comunicación entre nosotros; porque no puedo decir que oyese su voz, sino tan sólo que, a medida que mi pensamiento se concentraba sobre un punto, su explicación se me volvía clara de inmediato" (pág. 261). O bien: "Sin pedirle nada a mi guía, comprendí por intuición que aquellas alturas y al mismo tiempo aquellas profundidades eran el refugio de los primitivos habitantes de la montaña" (pág. 265). Como el sujeto ya no está separado del objeto, la comunicación se hace de un modo directo, y el mundo entero se encuentra atrapado en una red de comunicación generalizada. He aquí cómo se expresa esta convicción en Nerval:

"Este pensamiento me llevó a otro: que había una vasta conspiración de todos los seres animados para restablecer el

mundo en su armonía primigenia, y que las comunicaciones tenían lugar por el magnetismo de los astros, que una cadena ininterrumpida unía alrededor de la tierra a las inteligencias dedicadas a esta comunicación general, y los cantos, los bailes, las miradas, imantadas poco a poco, traducían la misma aspiración" (pág. 303).

Hagamos notar una vez más la cercanía de esta constante temática de la literatura fantástica con una de las características fundamentales del mundo del niño (o, más exactamente, como vimos, con su simulacro adulto). Piaget escribe: "En el punto de partida de la evolución mental no existe con seguridad ninguna diferenciación entre el yo y el mundo exterior" (*Seis estudios de psicología*, pág. 20). Lo mismo se aplica al mundo de la droga. "El organismo y el mundo circundante forman un esquema de acción único e integral, en el cual no hay sujeto ni objeto, agente ni paciente" (Watts, pág. 62). O bien: "Empiezo a sentir que el mundo está a la vez dentro y fuera de mi cabeza (...). No miro el mundo, no me pongo frente a él; lo conozco por un proceso continuo que lo transforma en mí mismo" (pág. 29). Lo mismo ocurre, por fin, con los psicóticos. Goldstein escribe: "[El psicótico] no considera al objeto como parte de un mundo exterior ordenado, separado de él, como lo hace la persona normal" (en Kasanin, pág. 23). "Las fronteras normales entre el yo y el mundo desaparecen, en su lugar se encuentra una especie de fusión cósmica..." (pág. 40). Más adelante trataremos de interpretar estas semejanzas.

El mundo físico y el mundo espiritual se interpenetran; sus categorías fundamentales se encuentran modificadas en consecuencia. El tiempo y el espacio del mundo sobrenatural, tal como son descritos en este grupo de textos fantásticos, no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana. El tiempo parece aquí suspendido, se prolonga mucho más allá de lo que se cree posible. Es lo que le pasa al narrador de *Aurelia*; "Aquello fue la señal de una revolución completa entre los espíritus que no quisieron reconocer a los nuevos

dueños del mundo. No sé cuántos miles de años duraron aquellos combates que ensangrentaron el globo" (pág. 272). El tiempo es también uno de los temas principales de *El club de los fumadores de haschich*. El narrador está apurado, pero sus movimientos son increíblemente lentos. "Me levanté con mucho esfuerzo y me dirigí hacia la puerta del salón, a la que llegué recién al cabo de un tiempo considerable, porque una fuerza desconocida me obligaba a retroceder un paso de cada tres. Según mis cálculos, tardé diez años en hacer ese trayecto" (pág. 207). A continuación baja una escalera; pero los escalones parecen interminables. "Llegaré abajo al día siguiente del juicio final", se dice, y cuando llega: "Según mis cálculos, aquel asunto duró mil años" (págs. 207-209). Debe llegar a las once; pero en un momento dado le dicen: "Nunca llegarás a las once; hace quinientos años que partiste" (pág. 210). El noveno capítulo del relato cuenta la escena del entierro del tiempo; se titula: "No crean en los cronómetros". Alguien le anuncia al narrador: "El Tiempo ha muerto; de ahora en adelante ya no habrá años, ni meses, ni horas; el Tiempo ha muerto y vamos a su entierro (...). ¡Santo Dios!, exclamé, golpeado por una súbita idea, si ya no hay tiempo, ¿cuándo podrán ser las once?..." (pág. 211). Una vez más, la misma metamorfosis se observa en la experiencia de la droga, donde el tiempo parece "suspendido", y en el psicótico, que vive en un presente eterno, sin idea de pasado ni de porvenir.

El espacio se transforma del mismo modo. He aquí algunos ejemplos, tomados de *El club de los fumadores de haschich*. Descripción de una escalera: "Sus dos extremos ahogados en sombra me parecían hundirse en el cielo y el infierno, dos abismos; al alzar la cabeza, distinguía indistintamente, en una perspectiva prodigiosa, superposiciones de pisos incontables, rampas para subir como para llegar a la cima de la torre de Lylacq; al bajarla, presentía abismos de escalones, torbellinos de espirales, deslumbramientos de circunvoluciones" (pág. 208). Descripción de un patio interior: "El pa-

tio había tomado las proporciones del Campo de Marte, y en pocas horas se había bordeado de edificios gigantes que recortaban sobre el horizonte un festón de agujas, de cúpulas, de torres, de aguilones, de pirámides, dignas de Roma y Babilonia" (pág. 209).

No tratamos de describir aquí en forma exhaustiva una obra particular, ni incluso un tema; el espacio en Nerval, por ejemplo, exigiría por sí solo un estudio muy extenso. Lo que nos importa es señalar las características principales del mundo en el que surgen los acontecimientos sobrenaturales.

Resumamos. El principio que hemos descubierto puede designarse como la puesta en cuestión del límite entre materia y espíritu. Este principio engendra diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el pandeterminismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; por último, la transformación del tiempo y el espacio. Esta lista no es exhaustiva, pero puede decirse que reúne los elementos esenciales de la primera red de temas fantásticos. Le hemos dado a estos temas, por motivos que aparecerán más adelante, el nombre de temas del *yo*. En todo caso hemos señalado, a lo largo de este análisis, una correspondencia entre los temas fantásticos agrupados aquí, por una parte, y, por la otra, las categorías que es necesario usar para describir el mundo del drogado, del psicótico, o del niño pequeño. Es por eso que una observación de Piaget parece aplicarse palabra por palabra a nuestro objeto: "Cuatro procesos fundamentales caracterizan esta revolución intelectual cumplida durante los dos primeros años de existencia: son las construcciones de las categorías del objeto y del espacio, de la causalidad y del tiempo" (*Seis estudios de psicología*, pág. 20).

Estos temas pueden caracterizarse también diciendo que están referidos esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo; en términos freudianos, estamos en el sistema *percepción-conciencia*. Es una relación

relativamente estática, en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él. El término "percepción" es importante aquí: las obras vinculadas a esta red temática ponen de manifiesto sin cesar su problemática, y muy especialmente la del sentido fundamental, la vista ("los cinco sentidos no son más que uno solo: la vista", decía Louis Lambert): a tal punto que se podrían designar todos estos temas como "temas de la mirada".

Mirada. Esta palabra nos permitirá abandonar con rapidez reflexiones demasiado abstractas y volver a las historias fantásticas que acabamos de dejar. Será fácil verificar la relación entre los temas enumerados y la mirada en *La princesa Brambilla* de Hoffmann. El tema de este relato fantástico es la división de la personalidad, el desdoblamiento y, de manera más general, el juego entre sueño y realidad, espíritu y materia. Significativamente, toda aparición de un elemento sobrenatural va acompañada por la introducción paralela de un elemento perteneciente al campo de la mirada. Son sobre todo los lentes y los espejos los que permiten penetrar en el universo maravilloso. Así, el charlatán Celionati arenga a la multitud, después de haber anunciado que la princesa está presente: "¿Podrían reconocer incluso a la ilustre princesa Brambilla, cuando pase ante ustedes? No, no podrían, si no utilizan los lentes fabricados por el gran mago indio Ruffiamonte...(...) Y el charlatán abrió una caja de la que extrajo una cantidad prodigiosa de lentes enormes..." (t. III, pág. 19). Sólo los lentes permiten el acceso a lo maravilloso.

Lo mismo pasa con el espejo [en francés, *miroir*], ese objeto del que Pierre Mabille señalaba justamente su parentesco con "maravilla" por una parte, y mirada ("mirarse") por la otra. El espejo está presente en todos los momentos donde los personajes del cuento deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural (esta relación está confirmada en casi todos los textos fantásticos). "De pronto los dos amantes, el príncipe Cornelio Chiapperi y la princesa Brambilla, desper-

taron de su profundo letargo y, al encontrarse en el borde de la fuente, se miraron de inmediato en sus aguas transparentes. Pero en cuanto se vieron en ese espejo, pudieron reconocerse al fin..." (pág. 131). La verdadera riqueza, la verdadera felicidad (y éstas se encuentran en el reino de lo maravilloso) no son accesibles sino a quienes logran mirar(se) en el espejo: "Son ricos y felices todos los que, como nosotros, han podido mirarse y reconocerse, ellos, su vida y todo su ser, en el claro y mágico espejo de la fuente Urdar" (págs. 136-137). Sólo gracias a los lentes Giglio podía reconocer a la princesa Brambilla, y gracias al espejo los dos pueden empezar una vida maravillosa.

La "razón", que rechaza lo maravilloso, lo sabe bien, ella que reniega también del espejo. "Muchos filósofos prohibieron formalmente mirar en el espejo de agua, porque al ver así al mundo mismo al revés, se podía tener vértigo" (pág. 55). Y más adelante: "Muchos espectadores que veían en ese espejo toda la naturaleza y su propia imagen, lanzaban al levantarse gritos de dolor y de cólera. Dijeron que era algo contrario a la razón, a la dignidad de la especie humana, a la sabiduría adquirida mediante una experiencia tan larga y penosa, ver así el mundo y a sí mismo al revés" (pág. 88). La "razón" se declara contra el espejo que no ofrece el mundo sino una imagen del mundo, una materia desmaterializada, en pocas palabras, una contradicción en relación a la ley de no-contradicción.

Por lo tanto sería justo decir que en Hoffmann no es la mirada en sí misma la que se encuentra vinculada al mundo de lo maravilloso, sino esos símbolos de la mirada indirecta, falseada, subvertida, que son los lentes y el espejo. El propio Giglio establece la oposición entre los dos tipos de visión, como así también su relación con lo maravilloso. Cuando Celionati le declara que sufre de un "dualismo crónico", Giglio rechaza esta expresión como "alegórica", y define así su estado: "Sufro una oftalmia, por haber llevado lentes de modo prematuro" (pág. 123). Mirar a través de lentes hace descubrir otro mundo y falsea la visión normal; el problema es semejante al que provoca el espejo: "No sé qué se desajustó en mis ojos, porque con mucha frecuencia veo todo al revés" (pág. 123). La visión pura y simple nos descubre un mundo plano, sin misterios. La visión indirecta es la única vía hacia lo maravilloso. Pero esta superación de la visión, esta transgresión de la mirada, ¿no son acaso el símbolo mismo, y como su mayor elogio? Los lentes y el espejo se convierten en la imagen de una mirada que ya no es un simple medio de unir el ojo a un punto en el espacio, que ya no es puramente funcional, transparente, transitiva. Estos objetos son, en cierto sentido, mirada materializada u opaca, una quintaesencia de la mirada. Por otra parte se encuentra la misma ambigüedad fecunda en la palabra "visionario": es él quien ve y no ve, a la vez grado superior y negación de la visión. Es por eso que, al querer exaltar los ojos, Hoffmann necesita identificarlos con espejos: "Sus ojos [los de un hada poderosa] son el espejo donde toda locura de amor se refleja, se reconoce, y se admira con alegría" (pág. 75).

La princesa Brambilla no es el único cuento de Hoffmann cuyo tema predominante es la mirada: en su obra uno es literalmente invadido por microscopios, largavistas, ojos falsos o verdaderos, etc. Además Hoffmann no es el único cuentista que permite establecer la relación de nuestra red de temas con la mirada. Sin embargo hay que ser prudente en la búsqueda de un paralelismo semejante: si las palabras "mirada", "visión", "espejo", etc., aparecen en un texto, eso no significa aún que estemos ante una variante del "tema de la mirada". Eso equivaldría a postular para cada unidad mínima del discurso literario un sentido único y definitivo; es precisamente aquello a lo que nos hemos negado.

En Hoffmann, al menos, hay por cierto coincidencia entre el "tema de la mirada" (tal como tiene lugar en nuestro léxico descriptivo) y las "imágenes de la mirada", tales como se las descubre en el texto mismo; es en eso que su obra resulta especialmente reveladora.

Se ve también que es posible calificar esta primera red de temas de varias maneras, siguiendo el punto de vista donde nos ubiquemos. Antes de elegir entre ellas o incluso antes de precisarlas simplemente, deberemos recorrer otra red temática.

8. Los temas del tú

Una página de Louis Lambert. – *El deseo sexual puro e intenso.* – *El diablo y la libido.* – *La religión, la castidad y la madre.* – *El incesto.* – *La homosexualidad.* – *El amor de más de dos.* – *La crueldad, que provoca o no el placer.* – *La muerte: contigüidades y equivalencia con el deseo.* – *La necrofilia y los vampiros.* – *Lo sobrenatural y el amor ideal.* – *El otro y el inconsciente.*

La novela de Balzac *Louis Lambert* representa una de las exploraciones más profundas de lo que hemos llamado los temas del *yo*. Louis Lambert es un ser en quien se encarnan, como en el narrador de *Aurelia*, todos los principios que se desprendieron de nuestro análisis. Lambert vive en el mundo de las ideas, pero las ideas se han vuelto allí sensibles; explora lo invisible como otros exploran una isla desconocida.

Sobreviene un acontecimiento con el que uno nunca se tropezó en los otros textos relacionados con la anterior red temática. Louis Lambert decide casarse. Se ha enamorado no de una quimera, de un recuerdo o de un sueño, sino de una mujer muy real; el mundo de los placeres físicos empieza a abrirse lentamente a sus sentidos que no percibían hasta entonces más que lo invisible. El propio Lambert apenas se atreve a creerlo: "¡Caramba!! Nuestros sentimientos tan puros, tan profundos, tomarán las formas deliciosas de las mil caricias con las que he soñado. ¡Tu pie pequeño se descalzará para mí, serás toda mía!" le escribe a su prometida (pág. 436). Y el narrador resume así esta metamorfosis sorprendente: "Las cartas que el azar ha conservado indican por otra parte bastante bien su transición del idealismo puro en el que vivía al sensualismo más agudo" (pág. 441). El conocimiento de la carne se agregará al del espíritu.

De pronto, se produce la desgracia. La víspera de su matrimonio Louis Lambert se vuelve loco. Primero cae en un estado cataléptico; luego en una melancolía profunda cuya causa directa parece ser la idea que se hace de su impotencia. Los médicos lo declaran incurable y Lambert, encerrado en una casa de campo, muere después de algunos años de silencio, de apatía y de momentos fugitivos de lucidez. ¿Por qué este desarrollo trágico? El narrador, su amigo, prueba varias explicaciones. "La exaltación a la que lo hizo llegar la espera del mayor de los placeres físicos, aumentada aún más en él por la castidad del cuerpo y la potencia del alma, bien podría haber determinado esta crisis cuyos resultados no son más conocidos que la causa" (págs. 440-441). Pero más allá de esas causas físicas o psíquicas, se sugiere una razón que casi podríamos calificar de formal. "Tal vez vio en los placeres de su casamiento un obstáculo para la perfección de sus sentidos interiores y para su vuelo a través de los mundos espirituales" (pág 443). Por lo tanto, se debería elegir entre la satisfacción de los sentidos exteriores o los interiores; querer satisfacerlos todos lleva a ese escándalo formal que se llama locura.

Yendo más lejos, diremos que el escándalo formal testimoniado por el libro va acompañado por una transgresión propiamente literaria: dos temas incompatibles se superponen en el mismo texto. Podremos partir de esta incompatibilidad para fundamentar la diferencia entre dos redes de temas: la primera, que ya conocemos bajo el nombre de temas del *yo*; la segunda, donde encontramos por el momento la sexualidad, será designada como "los temas del *tú*". Por otra parte Gautier señala la misma incompatibilidad en *El club de los fumadores de haschich*: "Nada material se mezclaba con este éxtasis; ningún deseo terrestre alteraba su pureza. Por otra parte ni el propio amor podría haberlo aumentado, Romeo como fumador de hachís habría olvidado a Julieta. (...) Debo reconocer que, para un fumador de haschich, la más hermosa muchacha de Verona no vale la pena" (pág. 205).

Existe por lo tanto un tema que no encontraremos nunca en las obras que hacen aparecer la red pura de los temas del *yo*, pero que vuelve con insistencia, por el contrario, en otros textos fantásticos. La presencia o ausencia de este tema nos proporciona un criterio formal para distinguir, dentro de la literatura fantástica, dos campos, cada uno de ellos constituido por una cantidad considerable de elementos temáticos.

Louis Lambert y *El club de los fumadores de haschich*, obras que presentan primero temas del *yo*, definen desde el exterior, como en hueco, este nuevo tema de la *sexualidad*. Si examinamos ahora algunas obras que pertenecen a la segunda red, podremos observar las ramificaciones que recibe en ellas ese tema. El deseo sexual puede alcanzar una potencia insospechada: no se trata de una experiencia más entre otras, sino de lo que tiene la vida de más esencial. Es lo que ocurre con Romualdo, el sacerdote de *La muerta enamorada*: "Por haber alzado una sola vez la mirada sobre una mujer, por una falta en apariencia tan leve, experimenté durante muchos años las más penosas agitaciones: mi vida se vio perturbada para siempre" (pág. 94). Y más aún: "Nunca miren a una mujer, y caminen siempre con los ojos clavados en el suelo, porque, por castos y serenos que sean, bastará un solo minuto para hacerles perder la eternidad" (pág. 117).

El deseo sexual ejerce aquí sobre el héroe una influencia excepcional. *El monje*, de Lewis, que conserva su actualidad gracias sobre todo a sus descripciones poderosas del deseo, nos ofrece tal vez uno de los mejores ejemplos de esto. El monje Ambrosio es tentado primero por Matilde: "Ella levantó el brazo e hizo el gesto de clavarse el cuchillo. Los ojos del monje siguieron con terror los movimientos del arma. Sus ropas entreabiertas permitían verle el pecho semidesnudo. La punta de hierro se apoyó sobre el seno izquierdo desnudo, y, ¡por Dios, qué seno! Los rayos de luna que lo iluminaban a pleno le permitían al prior observar su blancura deslumbrante. Su mirada se paseó con una avidez insacia-

ble sobre aquella redondez encantadora. Una sensación desconocida hasta entonces le llenó el corazón de una mezcla de angustia y voluptuosidad. Un fuego abrasador le recorrió los miembros y mil deseos desenfrenados arrebataron su imaginación. ¡Basta!, gritó con voz desesperada. No resisto más" (pág. 76).

Más tarde, el deseo de Ambrosio cambia de objeto pero no de intensidad. La escena en la que el monje observa a Antonia en un espejo mágico mientras la muchacha se dispone a bañarse, es una prueba; una vez más "sus deseos se habían convertido en frenesí" (pág. 227). Y una vez más, durante una violación frustrada de Antonia: "Su corazón le latía en la boca, mientras devoraba con los ojos esas formas que pronto iban a ser su presa" (pág. 249). "Experimentó un placer vivo y rápido que lo inflamó hasta el frenesí" (pág. 250), etc. Se trata por cierto de una experiencia imposible de comparar con ninguna otra, por su intensidad.

No nos sorprenderá por lo tanto descubrir la relación con lo sobrenatural: ya sabemos que éste aparece siempre en una experiencia de los límites, en estados "superlativos". El deseo, como tentación sexual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, en especial en la del diablo. Puede decirse, para simplificar, que diablo no es más que otra palabra para designar la *libido*. La seductora Matilde de *El monje* es, como nos enteraremos más adelante, "un espíritu secundario pero maligno", servidor fiel de Lucifer. Y ya en *El diablo enamorado* hay un ejemplo nada ambiguo de la identidad del diablo y la mujer o, con más exactitud, del deseo sexual. En Cazotte, el diablo no busca apoderarse del alma eterna de Álvaro; como lo haría una mujer, se conforma con poseerlo aquí abajo, sobre la tierra. La ambigüedad donde se encuentra mantenido el desciframiento del lector se debe en gran parte al hecho de que el comportamiento de Biondetta no se diferencia en nada del de una mujer enamorada. Veamos esta frase: "Según un rumor generalizado, autorizado por muchas cartas, un duende

secuestró a un capitán de la guardia del rey de Nápoles y lo llevó a Venecia" (pág. 223). ¿No suena acaso como la constatación de un hecho mundano, donde la palabra "duende", lejos de designar a un ser sobrenatural, parece aplicarse también a una mujer? Y en su epílogo Cazotte lo confirma: "A su víctima le pasa lo que podría pasarle a un hombre galante, seducido por la más honesta de las apariencias" (pág. 287). No hay diferencia entre una simple aventura galante y la de Álvaro con el diablo: el diablo es la mujer como objeto de deseo.

No es otra cosa lo que plantea el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Cuando Zibedea trata de seducir a Alfonso, a él le parece ver cuernos que crecen sobre la frente de su hermosa prima. Thibaud de la Jacquiére cree poseer a Orlandina y ser "el más feliz de los hombres" (pág. 172): pero en la cúspide del placer, Orlandina se convierte en Belzebuth. En otra de las historias imbricadas en el relato, se encuentra un símbolo transparente, los bombones del diablo, bombones que provocan el deseo sexual y que el diablo le da de buena gana al héroe. "Zorrilla encontró mi bombonera; comió dos pastillas y le ofreció otras tantas a su hermana. En seguida lo que yo había creído ver adquirió algo de realidad: las dos hermanas se vieron dominadas por un sentimiento interior y se entregaron a él sin conocerlo. (...) Entró la madre. (...) Sus miradas, al evitar las mías, cayeron sobre la bombonera fatal; tomó algunas pastillas de ella y se fue. Pronto regresó, me acarició aún más, me llamó su hijo, y me rodeó con sus brazos. Al fin me dejó otra vez, con un sentimiento de pena y haciendo grandes esfuerzos. La turbación de mis sentidos llegaba al arrebato: sentía que me circulaba fuego por las venas, apenas si podía ver los objetos circundantes, y una nube me cubría la vista.

Me dirigí hacia la terraza: la puerta de las muchachas estaba entreabierta y no resistí la tentación de entrar: el desorden de sus sentidos era aún más extremo que el mío; me espantó. Quise arrancarme de sus brazos, pero no tuve las

fuerzas necesarias para hacerlo. Entró la madre; los reproches expiraron en su boca: pronto ya no tuvo derecho a hacerlos" (págs. 253-254). Por otra parte una vez que queda vacía la bombonera, el arrebato de los sentidos no se interrumpe; el don del diablo es por cierto despertar el deseo, que ya nada puede detener después.

El severo abad Serapión, en *La muerta enamorada*, irá aún más lejos en esta ordenación temática: la cortesana Clarimunda, que tiene como oficio el placer, no es para él sino "Belzebuth en persona" (pág. 102). Al mismo tiempo, la persona del abad ilustra el otro término de la oposición: o sea Dios, y más aún, sus representantes sobre la tierra, los servidores de la religión. Ésta es por otra parte la definición que da Romualdo de su nuevo estado: "¡Ser sacerdote!, es decir casto, no amar, no distinguir ni el sexo ni la edad..." (pág. 87). Y Clarimunda sabe cuál es su adversario directo: "¡Ah! ¡Qué celosa estoy de Dios, al que amaste y sigues amando aún más que a mí!" (pág. 105).

El monje ideal, tal como aparece en Ambrosio, al comienzo de la novela de Lewis, es la encarnación de la asexualidad. "Por otra parte [dice otro personaje], observa tan estrictamente su voto de castidad que es totalmente incapaz de discernir la diferencia que existe entre un hombre y una mujer" (pág. 29).

Álvaro, el héroe de *El diablo enamorado*, vive con la conciencia de la misma oposición; y cuando cree haber pecado por haberse puesto en comunicación con el diablo, decide renunciar a las mujeres y hacerse monje: "Adoptemos el estado eclesiástico. Sexo encantador, es necesario que renuncie a ti..." (págs. 276-277). Afirmar la sensualidad es negar la religión; por eso Vathek, el califa que no se ocupa más que de sus placeres, se complace en el sacrilegio y la blasfemia.

La misma oposición reaparece en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. El objeto que impide a las dos hermanas entregarse a Alfonso es el medallón que él lleva: "Es una joya que me dio mi madre y que prometí llevar siempre conmigo;

contiene un trozo de la verdadera cruz" (pág. 58); y el día en que ellas lo reciben en su lecho, Zibedea corta antes la cinta del medallón. La cruz es incompatible con el deseo sexual.

La descripción del medallón ofrece otro elemento que pertenece a la misma oposición: la madre opuesta a la mujer. Para que las primas de Alfonso se quiten el cinturón de castidad, es necesario alejar el medallón, regalo de la madre. Y en *La muerta enamorada* se encuentra esta curiosa frase: "No recordaba haber sido sacerdote más que lo que recordaba haber hecho en el seno de mi madre" (pág. 108). Hay una especie de equivalencia entre la vida en el cuerpo de la madre y el estado de sacerdote, es decir, el rechazo de la mujer como objeto de deseo.

Esta equivalencia ocupa un lugar central en *El diablo enamorado*. La fuerza que le impide a Álvaro entregarse por completo a la mujer-diablo Biondetta, es precisamente la imagen de su madre; ella aparecerá en todos los instantes decisivos de la intriga. He aquí un sueño de Álvaro donde la oposición se manifiesta sin ningún disfraz: "Creo haber visto a mi madre en sueños (...). Mientras pasábamos por un desfiladero estrecho que ponía en riesgo mi seguridad, de pronto una mano me empuja al abismo; la reconozco, es la de Biondetta. Caigo, otra mano me rescata, y me encuentro en los brazos de mi madre" (págs. 190-191). El diablo empuja a Álvaro al precipicio de la sensualidad: su madre lo retiene. Pero Álvaro cede cada vez más a los encantos de Biondetta y su caída se acerca. Un día, mientras se pasea por las calles de Venecia y lo sorprende la lluvia, se refugia en una iglesia; al acercarse a una de las estatuas, cree reconocer en ella a su madre. Comprende entonces que su amor naciente por Biondetta le había hecho olvidarla, y decide abandonar a la joven y volver a la madre: "Refugiémonos una vez más bajo este querido amparo" (pág. 218).

El diablo-deseo se apoderará de Álvaro antes de que se haya protegido bajo el abrigo de su madre. La derrota de Álvaro será completa: pero no definitiva sin embargo. Co-

mo si se tratara de una simple relación galante, el doctor Quebracuernos le indica el camino de la salvación: "Establezca vínculos legítimos con una mujer; que su respetable madre lo ayude a elegirla..." (pág. 285). La relación con una mujer, para no ser diabólica, debe estar vigilada y censurada por la madre.

Más allá de este amor intenso pero "normal" por una mujer, la literatura fantástica ilustra diversas transformaciones del deseo. La mayor parte no pertenecen verdaderamente a lo sobrenatural, sino más bien a lo "extraño" social. El incesto constituye aquí una de las variedades más frecuentes. Ya en Perrault (*Piel de asno*) aparece el padre criminal, enamorado de su hija; *Las mil y una noches* relatan casos de amor entre hermano y hermana (*Historia del primer calender*), entre madre e hijo (*Historia de Camaralzaman*). En *El monje* Ambrosio se enamora de Antonia, su propia hermana, la viola y la mata, después de haber asesinado a su madre. En el episodio de Barkiarokh, en *Vathek*, el amor del héroe por su hija casi se concreta.

La homosexualidad es otra variedad del amor, que la literatura fantástica retoma a menudo. Una vez más *Vathek* puede servirnos de ejemplo: no sólo en la descripción de los jóvenes asesinados por el califa o en la de Gulchenrouz, sino también y sobre todo en el episodio de Alasi y Firouz, donde la relación homosexual será tardíamente atenuada: el príncipe Firouz era en realidad la princesa Firouzkah. Hay que subrayar que la literatura de esta época juega a menudo (como observa André Parreaux en el libro que dedicó a Beckford) con la ambigüedad en cuanto al sexo de la persona amada: lo mismo pasa con Biondetto-Biondetta en *El diablo enamorado*, Firouz-Firouzkah en *Vathek*, Rosario-Matilde en *El monje*.

Una tercera variedad del deseo podría ser caracterizada como "el amor de más de dos", en la que el amor de a tres es la forma más común. Este tipo de amor no tiene nada de sorprendente en los cuentos orientales: así, el tercer calender (en *Las mil y una noches*) vive tranquilo con sus cuarenta mujeres. En una escena del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* citada más arriba, vimos a Hervas en la cama con tres mujeres, la madre y sus dos hijas.

De hecho, el *Manuscrito* ofrece algunos ejemplos complejos que combinan las variedades enumeradas hasta aquí. Es lo que ocurre con la relación de Alfonso con Zibedea y Emina: que al principio es homosexual, porque las dos muchachas viven juntas, antes de conocer a Alfonso. En el relato que hace de su juventud, Emina habla sin cesar de lo que ella denomina "nuestras inclinaciones", de la "desdicha de vivir la una sin la otra", del deseo de "casarse con el mismo hombre" para no tener que separarse. Este amor es también de carácter incestuoso, porque Zibedea y Emina son hermanas (por otra parte Alfonso también es un pariente, su primo). En suma, siempre es un amor de a tres: ni una hermana ni la otra encuentra a Alfonso a solas. Pasa casi lo mismo con Pacheco, que comparte el lecho de Inesilla y Camila (esta última declara: "Espero que esta noche un solo lecho nos sirva", pág. 75); ahora bien, Camila es hermana de Inesilla; la situación se complica aún más por el hecho de que Camila es la segunda esposa del padre de Pacheco, es decir, en cierto sentido, su madre, e Inesilla, su tía.

El *Manuscrito* nos ofrece otra variedad del deseo, cercano al sadismo, con la princesa de Mont Salerno, que cuenta cómo se complace "en someter a toda clase de pruebas a mis doncellas (...). Las castigaba pellizcándolas, o clavándoles alfileres en los brazos y en los muslos" (pág. 192), etc.

Tocamos aquí la crueldad pura, cuyo origen sexual no es siempre evidente. Este origen, por el contrario, puede identificarse en un pasaje de *Vathek* que describe una alegría sádica: "Carathis daba pequeñas cenas íntimas para caerle agradable a las potencias tenebrosas. Invitaba a las damas más famosas por su belleza. Buscaba sobre todo las más blancas y delicadas. Nada más elegante que aquellas cenas; pero cuando la alegría se generalizaba, sus eunucos hacían correr ví-

boras bajo la mesa, y vaciaban cacharros llenos de escorpiones. Como se imaginará, todo aquello mordía a placer. Carathis fingía no darse cuenta, y nadie osaba moverse. Cuando veía que los invitados estaban por morir, se divertía en curar algunas heridas, con una excelente triaca de su invención; porque esta buena princesa sentía horror de estar ociosa" (pág. 104).

Las escenas de crueldad, en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, son semejantes. Se trata de torturas que provocan placer en quienes las infligen. Aquí tenemos un primer ejemplo en el que la crueldad es tan intensa que se atribuye a fuerzas sobrenaturales. Pacheco es torturado por los dos ahorcados-demonios: "Entonces el otro ahorcado, que me había agarrado la pierna derecha, quiso también martirizarme. Primero empezó por hacerme cosquillas en la planta del pie que tenía aferrado. Después el monstruo le arrancó la piel, separó todos los nervios, los dejó al desnudo y quiso tocar con ellos como si fuera un instrumento de música; pero como yo no emitía ningún sonido que lo conformara, me hundió las uñas en la corva, apretó los tendones y se puso a retorcerlos, como se hace para afinar un arpa. Por último se puso a tocar sobre mi pierna, de la que había hecho un salterio. Escuché su risa diabólica" (págs. 77-78).

Otra escena de crueldad es por cierto asunto de seres humanos: se encuentra en el discurso que le dirige a Alfonso el falso inquisidor: "Mi querido hijo, no te asustes de lo que voy a decirte. Vamos a hacerte un poco de daño. ¿Ves esas dos tablas? Pondremos ahí tus piernas, y las ataremos con una cuerda. Después pondremos entre tus piernas las cuñas que ves ahí, y te las hundiremos a golpes de martillo. Primero tus pies se hincharán. Después la sangre brotará del dedo gordo, y las uñas de los otros dedos se caerán todas. A continuación la planta de los pies se reventará, y se podrá ver salir la grasa mezclada con la carne aplastada. Eso te hará mucho mal. No dices nada. Todo esto no es más que lo ordinario. Sin embargo te desmayarás. Aquí ves frascos, llenos de distintas sustancias, con las cuales te haremos volver en ti. Cuando hayas recobrado el sentido, te sacaremos estas cuñas, y te pondremos estas otras, que son mucho más gruesas. Al primer golpe se te romperán las rodillas y los tobillos. Al segundo, las piernas se te partirán en dos. De ellas saldrá la médula y correrá sobre esta paja, mezclada con tu sangre. ¿No quieres hablar?... Entonces, que le corten los pulgares" (pág. 101).

Se podría buscar, mediante un análisis estilístico, los medios por los cuales este pasaje logra su efecto. El tono calmo y metódico del inquisidor es por cierto buscado, al igual que la precisión de los términos que designan las partes del cuerpo. Subrayemos también que, en los dos últimos ejemplos, se trata de una violencia puramente verbal: los relatos no describen un acontecimiento que haya sobrevenido en el universo del libro. Aunque uno esté en pasado, y el otro en futuro, los dos dependen de un modo no real, virtual: son relatos de amenaza. Alfonso no vive esas crueldades, ni siquiera las observa, se las describe, hablan de ellas ante él. Lo violento no son los gestos, porque no hay en verdad ningún gesto, sino las palabras. La violencia se ejerce no sólo a través del lenguaje (nunca ocurre otra cosa en literatura), sino también propiamente en él. El acto de crueldad consiste en la articulación de ciertas frases, no en una sucesión de actos efectivos.

El monje nos hace conocer otra variedad de la crueldad, no referida a quien la ejerce y que no provoca por lo tanto una alegría sádica en el personaje: la naturaleza verbal de la violencia, como así también su función, que se ejerce directamente sobre el lector, se vuelven aún más claras. Los actos de crueldad no apuntan a caracterizar a un personaje; pero las páginas donde están descritos refuerzan y matizan la atmósfera de sensualidad que tiñe la acción. La muerte de Ambrosio nos ofrece un ejemplo: la de la abadesa, cuya violencia está muy acentuada en la traducción de Artaud, es aún más atroz. "Los rebeldes tenían lista su venganza y no estaban dispuestos a dejarla escapar. Dirigieron a la superiora los insultos más inmundos, la arrastraron por tierra y le lle-

naron el cuerpo y la boca de excrementos; se la arrojaban unos a otros y cada uno de ellos descubría, para agobiarla, alguna nueva atrocidad. Patearon sus gritos con sus botas, la desnudaron y arrastraron su cuerpo sobre los adoquines mientras la flagelaban y llenaban sus heridas de basuras y salivazos. Después de haberla arrastrado por los pies y de divertirse haciendo rebotar sobre las piedras su cráneo ensangrentado, la pusieron de pie y la obligaron a correr a puntapiés. Después, una piedra arrojada por una mano experta le agujereó la sien; cayó a tierra donde alguien le partió el cráneo de un golpe de talón, y al cabo de unos segundos expiraba. Se encarnizaron con ella y, aunque no sintiera nada y fuera incapaz de responder, la turba siguió lanzando los insultos más odiosos. Hicieron rodar el cuerpo a lo largo de unos cien metros más y la multitud no se cansó hasta que éste no fue más que una masa de carne sin nombre" (pág. 293; ser "sin nombre" es por cierto el último grado de la destrucción).

La cadena que partía del deseo y pasaba por la crueldad nos ha hecho reencontrar la muerte; el parentesco de esos dos temas es por lo demás bastante conocido por todos. Su relación no es siempre la misma, pero puede decirse que siempre está presente. En Perrault, por ejemplo, se establece una equivalencia entre el amor sexual y la muerte. Esto aparece de manera explícita en *Caperucita roja*, donde desvestirse, compartir un lecho con alguien del otro sexo, equivale a ser comido, perecer. *Barba Azul* repite la misma moral: la sangre coagulada, que evoca la sangre menstrual, provocará la pena de muerte.

En *El monje* la relación de los dos temas es de contigüidad más que de equivalencia. Es al tratar de poseer a Antonia que Ambrosio mata a su madre; es después de haberla violado que se ve obligado a matarla. Por otra parte la escena de la violación está puesta bajo el signo de la cercanía del deseo y la muerte: "El cuerpo intacto y del todo blanco de

Antonia dormida descansaba entre dos cadáveres en completo estado de putrefacción" (págs. 317-318).

Esta variante de la relación, donde el cuerpo deseable se encuentra cerca del cadáver, será predominante en Potocki; pero allí también pasamos de la contigüidad a la sustitución. La mujer deseable se transforma en cadáver: tal es el esquema de la acción, repetida sin cesar, del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Alfonso se duerme con las dos hermanas en los brazos; cuando despierta, encuentra en su lugar a dos cadáveres. Lo mismo les pasará a Pacheco, Uzeda, Rebeca y Velázquez. La aventura de Thibaud de la Jacquiére es aún más grave: cree hacer el amor con una mujer deseable, que se vuelve a la vez diablo y cadáver: "Orlandina ya no estaba. Thibaud no vio en su lugar más que una horrible reunión de formas desconocidas y horrendas. (...) Al día siguiente por la mañana los campesinos (...) fueron allí y encontraron a Thibaud acostado sobre una carroña medio podrida" (pág. 172). Se nota la diferencia con Perrault: en este último, la muerte castiga directamente a la mujer que se entrega a sus deseos; en Potocki, castiga al hombre transformando al objeto de sus deseos en cadáver.

La relación es distinta en Gautier. El sacerdote de *La muerta enamorada* experimenta una perturbación sexual al contemplar el cuerpo muerto de Clarimunda; la muerte no la vuelve odiosa en absoluto, por el contrario incluso ella parece aumentar su deseo. "¿Deberé confesarlo? Aquella perfección de formas, aunque purificada y santificada por la sombra de la muerte, me turbaba más de lo debido" (pág. 98). Más tarde en la noche, no se contenta con contemplaciones. "La noche avanzaba y, al sentir que se acercaba el momento de la separación eterna, no pude negarme esa triste y suprema dulzura de besar los labios muertos de aquella que había tenido todo mi amor" (pág. 99).

Este amor por la muerte, presentado aquí bajo una forma levemente velada y que en Gautier va parejo con el amor por una estatua, por la imagen de un cuadro, etc., lleva el

nombre de necrofilia. En la literatura fantástica, la necrofilia toma por lo común la forma de un amor con vampiros o con muertos que han vuelto a estar entre los vivos. Esta relación puede presentarse de nuevo como el castigo de un deseo sexual excesivo; pero también puede no recibir una valoración negativa. Es el caso de la relación entre Romualdo y Clarimunda: el sacerdote descubre que Clarimunda es un vampiro hembra, pero este descubrimiento no altera sus sentimientos. Después de haber pronunciado un monólogo en honor a la sangre, ante un Romualdo que ella cree dormido, Clarimunda pasa a la acción. "Al fin se decidió, me pinchó con su aguja y se puso a sorber la sangre que corría. Aunque había bebido apenas unas gotas, se apoderó de ella el temor de agotarme, me ciñó con cuidado el brazo con una venda después de haber frotado la herida con un ungüento que la cicatrizó de inmediato.

"Ya no tenía dudas: el abad Serapión tenía razón. Sin embargo, a pesar de esa certeza, no podía dejar de amar a Clarimunda, y le habría dado de buena gana toda la sangre que necesitara para sostener su existencia ficticia (...). Yo mismo me habría abierto el brazo y le hubiera dicho: ¡Bebe, y que mi amor se infiltre en tu cuerpo con mi sangre!" (pág. 113). La relación entre muerte y sangre, amor y vida es aquí evidente.

Cuando diablos y vampiros se encuentran "del lado bueno", hay que estar preparado para que los sacerdotes y el espíritu religioso se vean condenados y tratados con los peores nombres: ¡incluso el de diablo! Esa inversión integral se produce también en *La muerta enamorada*. Es el caso de esa encarnación de la moral cristiana, el abad Serapión, que se impone como deber desenterrar el cuerpo de Clarimunda y matarla por segunda vez: "El celo de Serapión tenía algo de duro y salvaje que lo hacía parecerse a un demonio más que a un apóstol o un ángel..." (pág. 115). En *El monje*, Ambrosio se asombra de ver a la ingenua Antonia leer la Biblia. "¿Cómo, pensó, lee la Biblia y su inocencia no ha sido desflorada?" (pág. 215).

Por lo tanto se encuentra, en diversos textos fantásticos, una misma estructura pero valorizada de distinto modo. O bien en nombre de los principios cristianos, el amor carnal intenso, si no excesivo, y todas sus transformaciones, es condenado, o bien es alabado. Pero la oposición es siempre la misma, con el espíritu religioso, con la madre, etc. En las obras donde el amor no es condenado, las formas sobrenaturales intervienen para ayudarlo a cumplirse. Ya se encuentra un ejemplo de esto en *Las mil y una noches*, donde Aladino logra realizar su deseo con ayuda precisamente de instrumentos mágicos: el anillo y la lámpara. El amor de Aladino por la hija del sultán hubiera seguido siendo siempre un sueño, sin la intervención de las fuerzas sobrenaturales.

Lo mismo pasa en Gautier. Gracias a la vida que conserva después de su muerte, Clarimunda permite a Romualdo realizar un amor ideal, aun cuando esté condenado por la religión oficial (y hemos visto que el abad Serapión no estaba lejos de parecerse a los demonios). Por el mismo motivo no es el arrepentimiento lo que al fin domina el alma de Romualdo: "La extrañé más de una vez", dirá, "y la sigo extrañando" (págs. 116-117). Este tema recibe su desarrollo pleno en el último cuento fantástico de Gautier, *Spirite*. Guy de Malivert, el héroe del relato, se enamora del espíritu de una joven muerta, y gracias a la comunicación que se establece entre ellos, descubre el amor ideal que buscaba en vano en las mujeres terrestres. Esta sublimación del tema del amor abandona la red de temas que nos preocupa aquí, para entrar en otra red, la de los temas del *yo*.

Resumamos nuestro recorrido. El punto de partida de esta segunda red es el deseo sexual. La literatura fantástica se dedica a describir en especial sus formas excesivas como así también sus distintas transformaciones o, si se quiere, perversiones. Hay que reservar un lugar aparte para la crueldad y la violencia, incluso si su relación con el deseo está fuera de duda. Del mismo modo, las preocupaciones relativas a la muerte,

la vida después de la muerte, los cadáveres y el vampirismo, están vinculados al tema del amor. Lo sobrenatural no se manifiesta con igual intensidad en cada uno de estos casos: aparece para dar la medida de los deseos sexuales especialmente poderosos y para introducirnos en la vida después de la muerte. Por el contrario, la crueldad y las perversiones humanas por lo general no abandonan los límites de lo posible y digamos que nos hallamos ante lo socialmente extraño e improbable.

Hemos visto que los temas del *yo* podían interpretarse como otras tantas realizaciones de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción-conciencia. Aquí no pasa nada semejante: si queremos interpretar los temas del *tú* con el mismo nivel de generalidad, deberemos decir que se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente. El deseo y sus diversas variaciones, incluida la crueldad, son otras tantas figuras donde se encuentran comprendidas las relaciones entre seres humanos; al mismo tiempo, la posesión del hombre por lo que se puede llamar esquemáticamente sus "instintos" plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna Si los temas del *yo* implicaban en esencia una posición pasiva, se observa aquí, por el contrario, una fuerte *acción* sobre el mundo circundante; el hombre ya no es un observador aislado, entra en relación dinámica con otros hombres. Por último, si pudimos asignar a la primera red los "temas de la mirada", por la importancia que tomaban allí la vista y la percepción en general, aquí habría que hablar más bien de los "temas del *discurso*", ya que el lenguaje es en efecto la forma por excelencia, y el agente estructurante, de la relación del hombre con su prójimo.[1]

1. O como escribe Henry James en *The Question of our Speech*: "Toda vida vuelve finalmente a la cuestión de nuestra palabra, el medio por el cual nos comunicamos entre nosotros: porque toda vida vuelve a la cuestión de nuestras relaciones mutuas".

9. Los temas de lo fantástico: conclusión

Precisiones sobre lo que acabamos de hacer. – Política y crítica. – Polisemia y opacidad de las imágenes. – Examen de las oposiciones paralelas. – Infancia y madurez. – Lenguaje y ausencia de lenguaje. – Las drogas. – Psicosis y neurosis. – Extensa digresión sobre las aplicaciones del psicoanálisis a los estudios literarios. – Freud, Penzoldt. – Regreso al tema magia y religión. – La mirada y el discurso. – Yo y tú. – Conclusión reservada.

Acabamos de establecer dos redes temáticas que se distinguen por su distribución; cuando los temas de la primera red aparecen al mismo tiempo que los de la segunda, es precisamente para indicar que hay incompatibilidad, como en *Louis Lambert* o en *El club de los fumadores de haschich*. Nos falta extraer las conclusiones de esta distribución.

El enfoque de los temas que acabamos de bosquejar tiene un aspecto bastante limitado. Si se comparan nuestras observaciones sobre *Aurelia*, por ejemplo, con lo que un estudio temático revela en ese relato, se advertirá que existe entre los dos una diferencia de naturaleza (independiente del juicio de valor que pueda formularse, desde luego). Por lo general, cuando se habla, en un estudio temático, del doble o de la mujer, del tiempo o del espacio, se intenta reformular en términos más explícitos el sentido del texto. Al indicar los temas, se los interpreta; al parafrasear el texto, se nombra el sentido.

Nuestra actitud fue muy distinta. No hemos intentado dar una interpretación del deseo, tal como se manifiesta en

El monje, o de la muerte, en *La muerta enamorada*, como lo habría hecho una crítica de los temas; nos hemos contentado con señalar su existencia. El resultado es un conocimiento a la vez más limitado y menos discutible.

Dos objetos diferentes se encuentran aquí implicados por dos actividades distintas: la *estructura* y el *sentido*, la *poética* y la *interpretación*. Toda obra posee una estructura, que es la puesta en relación de los elementos tomados de las distintas categorías del discurso literario; y esta estructura es al mismo tiempo el lugar del sentido. En poética, nos contentamos con establecer la presencia de ciertos elementos en la obra; pero se puede adquirir un grado elevado de certidumbre, porque este conocimiento puede verificarse mediante una serie de procedimientos. En cuanto al crítico, se propone una tarea más ambiciosa: nombrar el sentido de la obra; pero el resultado de esta actividad no puede pretenderse ni científico ni "objetivo". Existen por supuesto interpretaciones más justificadas que otras; pero ninguna de ellas puede declararse como la única verdadera. Por lo tanto poética y crítica no son otra cosa que instancias de una oposición más general, entre ciencia e interpretación. En la práctica esta oposición, cuyos dos términos son igualmente dignos de interés, no es nunca pura; el acento puesto sobre uno u otro permite mantenerlos diferenciados.

No es casual que, al estudiar un género, nos hayamos ubicado en la perspectiva de la poética. El género representa precisamente una estructura, una configuración de propiedades literarias, un inventario de posibles. Pero la pertenencia de una obra a un género no nos enseña nada sobre su sentido. Sólo nos permite comprobar la existencia de una cierta regla de la que dependen esta obra y muchas otras.

Agreguemos que cada una de las dos actividades tiene un objeto predilecto: el de la poética es la literatura en general, con todas sus categorías, cuyas distintas combinaciones forman los géneros; el de la interpretación, por lo contrario, es la obra particular; lo que interesa al crítico no es lo que la

obra tiene en común con el resto de la literatura, sino lo que tiene de específico. Esta diferencia de enfoque provoca como es evidente una diferencia de método: mientras que para el especialista en poética se trata del conocimiento de un objeto que es exterior a él, el crítico tiende a identificarse con la obra, a constituirse en su sujeto. Retomando nuestra discusión de la crítica temática, señalemos que ésta encuentra, en la perspectiva de la interpretación, la justificación que le faltaba ante los ojos de la poética. Hemos renunciado a describir la organización de las imágenes, que se lleva a cabo en la superficie misma del texto; pero no por ello deja de existir. Es legítimo observar, dentro de un texto, la relación que se establece entre el color del rostro de un fantasma, la forma de la trampa por la cual desaparece, y el olor singular que deja esta desaparición. Semejante tarea, incompatible con los principios de la poética, encuentra su lugar en el marco de la interpretación.

No habríamos tenido necesidad de evocar esta oposición si no se trataran aquí, precisamente, temas. Por lo general se acepta la existencia de los dos puntos de vista, el de la crítica y el de la poética, cuando se estudian los aspectos verbal o sintáctico de la obra: la organización fónica o rítmica, la elección de las figuras retóricas o de los procedimientos de composición, son desde hace tiempo el objeto de un estudio más o menos riguroso. Pero hasta ahora a este estudio se le ha escapado el aspecto semántico, o los temas de la literatura: al igual que en lingüística había hasta hace poco una tendencia a excluir el sentido, y por lo tanto la semántica, de los límites de la ciencia para dedicarse sólo a la fonología y la sintaxis, en los estudios literarios se acepta un enfoque teórico de los elementos "formales" de la obra, como el ritmo y la composición, pero se lo rechaza en cuanto se trata de los "contenidos". Se ha visto sin embargo hasta qué punto la oposición entre forma y contenido no era pertinente; podemos distinguir en cambio entre una estructura, constituida por todos los elementos literarios, comprendidos los temas

por una parte, y, por la otra, el sentido que una crítica le dará no sólo a los temas, sino también a todos los aspectos de la obra; se sabe por ejemplo que los ritmos poéticos (yambo, troqueos, etc.) poseyeron, en ciertas épocas, interpretaciones afectivas: alegre, triste, etc. Se ha observado aquí mismo que un procedimiento estilístico como el de la modalización podía tener un sentido preciso en *Aurelia*: allí significa la vacilación propia de lo fantástico.

Hemos tratado por lo tanto de llevar a cabo un estudio de los temas que los ubica en el mismo nivel de generalidad que los ritmos poéticos; hemos establecido dos redes temáticas sin la pretensión de dar al mismo tiempo una interpretación de esos temas, tal como aparecen en cada obra particular. Esto para evitar todo malentendido.

Es necesario señalar otro error posible. Se trata del modo de comprensión de las imágenes literarias, tales como se las ha señalado hasta ahora.

Al establecer nuestras redes temáticas, hemos puesto lado a lado temas abstractos –la sexualidad, la muerte– y temas concretos –el diablo, el vampiro–. Al hacerlo, no hemos querido establecer entre los dos grupos una relación de significación (el diablo querría decir el sexo; el vampiro, la necrofilia) sino una compatibilidad, una co-presencia. El sentido de una imagen es siempre más rico y más complejo de lo que permitiría suponer semejante traducción, y por diversas razones.

En primer lugar, se puede hablar de una polisemia de la imagen. Tomemos por ejemplo el tema (o la imagen) del doble. Aparece en muchos textos fantásticos; pero en cada obra particular el doble tiene un sentido distinto, que depende de las relaciones que mantiene ese tema con otros. Estas significaciones pueden incluso ser opuestas; es lo que ocurre en Hoffmann y Maupassant. La aparición del doble es motivo de alegría en el primero: es la victoria del espíritu sobre la materia. En Maupassant, por lo contrario, el doble encarna

la amenaza: es el signo previo del peligro y del miedo. Sentidos opuestos una vez más en *Aurelia* y en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. En Nerval, la aparición del doble significa, entre otras cosas, un principio de aislamiento, un corte con el mundo; en Potocki, por lo contrario, el desdoblamiento, tan frecuente a lo largo del libro, se convierte en el medio de un contacto más estrecho con los demás, una integración más total. Por eso no habrá que sorprenderse al encontrar la imagen del doble en una u otra de las redes temáticas que hemos establecido: una imagen semejante puede pertenecer a distintas estructuras, puede tener también varios sentidos.

Por otra parte, debe rechazarse la idea misma de buscar una traducción directa, porque cada imagen siempre significa otras, en un infinito juego de relaciones; además, porque se significa a sí misma: no es transparente sino que posee un cierto espesor. De lo contrario, habría que tomar a todas las imágenes como alegorías; y hemos visto que la alegoría implica una indicación explícita de un sentido distinto, lo cual la constituye en un caso muy particular. Por eso, no seguiremos a Penzoldt cuando escribe, a propósito del genio que sale de la botella (*Las mil y una noches*): "Es evidente que el Genio es la personificación del deseo, mientras que el tapón de la botella, pequeño y débil como es, representa los escrúpulos morales del hombre" (pág. 106). Rechazamos ese modo de reducir las imágenes a significantes cuyos significados serían conceptos. Esto implicaría por otra parte la existencia de un límite definido entre unos y otros, lo cual, como veremos más adelante, es impensable.

Después de haber intentado explicitar el procedimiento, se debe tratar de volver inteligibles sus resultados. Para hacerlo, se buscará comprender en qué consiste la oposición de las dos redes temáticas, y cuáles categorías pone en juego. Retomemos primero las comparaciones ya bosquejadas entre esas redes temáticas y otras organizaciones más o menos

conocidas: esta comparación nos permitirá tal vez penetrar con mayor profundidad en la naturaleza de la oposición, darle una formulación más precisa. Sin embargo se producirá al mismo tiempo un retroceso en cuanto a la certidumbre con la que podremos afirmar nuestra tesis. Esto no es una cláusula de estilo: todo lo que sigue conserva, en nuestra opinión, un carácter puramente hipotético, y debe ser tomado como tal.

Empecemos por la analogía observada entre la primera red, la de los temas del *yo*, y el universo de la infancia, tal como aparece para el adulto (según la descripción de Piaget): se puede preguntar cuál es el motivo de esta semejanza. Se encontrará la respuesta en los mismos estudios de psicología genética a los que se ha hecho referencia: el acontecimiento esencial que provoca el paso de la organización mental primera a la madurez (a través de una serie de etapas intermedias) es la llegada del sujeto al lenguaje. Es ella la que hace desaparecer esos rasgos particulares del primer período de la vida mental: la falta de distinción entre espíritu y materia, entre sujeto y objeto; las concepciones preintelectuales de la causalidad, del espacio y del tiempo. Un mérito de Piaget es haber mostrado que esta transformación se opera justamente gracias al lenguaje, incluso cuando eso no se manifiesta de inmediato. Es lo que pasa por ejemplo con el tiempo: "Gracias al lenguaje, el niño se vuelve capaz de reconstruir esas acciones pasadas bajo forma de relato y de anticipar las acciones futuras para la representación verbal" (*Seis estudios de psicología*, pág. 25); como se recordará el tiempo no era, durante la primera infancia, la línea que reúne estos tres puntos, sino más bien un presente eterno (evidentemente muy distinto del presente que conocemos y que es una categoría verbal), elástico o infinito.

Nos vemos llevados así a la segunda comparación que hemos usado: la de la misma red temática con el mundo de la droga; allí hemos encontrado una misma concepción desarticulada y dúctil del tiempo. Por otra parte, se trata una vez

más de un mundo sin lenguaje: la droga se niega a la verbalización. Y una vez más aún, *el otro* no tiene aquí existencia autónoma, el *yo* se identifica con él, sin concebirlo como independiente.

Otro punto común a estos dos universos, el de la infancia y el de la droga, tiene que ver con la sexualidad. Como se recordará, la oposición que nos permitió establecer dos redes se refería justamente a la sexualidad (en *Louis Lambert*). Ésta (dicho con más exactitud: su forma corriente y elemental) se encuentra excluida tanto del mundo de la droga como del mundo de los místicos. El problema parece más complejo cuando se trata de la infancia. El bebé no vive en un mundo sin deseo; pero ese deseo es ante todo "auto-erótico"; el descubrimiento que tiene lugar a continuación es el del deseo orientado hacia un objeto. El estado de superación de las pasiones, que se alcanza a través de la droga (superación a la que apuntan también los místicos) y que podríamos calificar de pan-erótico, es por su parte una transformación de la sexualidad que se asemeja a la "sublimación". En el primer caso, el deseo no tiene objeto exterior; en el segundo, su objeto es el mundo entero; entre los dos se ubica el deseo "normal".

Veamos ahora la tercera comparación indicada en el transcurso del estudio de los temas del *yo*: la que tiene que ver con las psicosis. Una vez más, en este caso el terreno es incierto; nos vemos llevados a apoyarnos en descripciones (del mundo psicótico) hechas a partir del hombre "normal". El comportamiento del psicótico es evocado no como un sistema coherente, sino como la negación de otro sistema, como una desviación. Al hablar del "mundo del esquizofrénico", o "del mundo del niño", no manejamos más que simulacros de esos estados, tales como son elaborados por el adulto no esquizofrénico. La esquizofrenia, nos dicen, rechaza la comunicación y la intersubjetividad. Y ese renunciamiento al lenguaje la lleva a vivir en un presente eterno. En vez del lenguaje común, instaura un "lenguaje privado" (lo

cual, por supuesto, es una contradicción en los términos y por lo tanto también un anti-lenguaje). Ciertas palabras que se toma prestadas del léxico común reciben un sentido nuevo que el esquizofrénico mantiene como individual: no se trata simplemente de hacer variar el sentido de las palabras, sino de impedir que éstas aseguren una transmisión automática de ese sentido. "El esquizofrénico", escribe Kasanin, "no tiene ninguna intención de cambiar su método de comunicación, altamente individual, y parece complacerse con el hecho de que uno no lo entienda" (pág. 129). El lenguaje se convierte entonces en un medio de separarse del mundo, por oposición a su función de mediador.

Los mundos de la infancia, de la droga, de la esquizofrenia, del misticismo forman todos un paradigma al que pertenecen también los temas del *yo* (lo que no quiere decir que no existen diferencias importantes entre ellos). Las relaciones entre estos términos, tomados de a dos, fueron por otra parte señaladas a menudo. Balzac escribía en *Louis Lambert*: "En algunos libros de Jacob Böhme, de Swedemborg o de Mme. Guyon, su lectura penetrante hace surgir fantasías tan multiformes que pueden ser los sueños inducidos por el opio" (pág. 381). Por otra parte a menudo se ha comparado el mundo del esquizofrénico y el del niño muy pequeño. Por último, no es casual que el místico Swedenborg fuera esquizofrénico; ni que el empleo de ciertas drogas poderosas puede llevar a estados esquizofrénicos.

Sería tentador, a esta altura, comparar nuestra segunda red, los temas del *tú*, con la otra gran categoría de las enfermedades mentales: las neurosis. Una comparación superficial, que podría fundamentarse en el hecho de que el papel decisivo que se le otorga a la sexualidad y a sus variaciones en la segunda red parece, por cierto, encontrarse en las neurosis: las perversiones, como se ha dicho bastante después de Freud, son el "negativo" exacto de las neurosis. Seguimos siendo conscientes de las simplificaciones que, tanto aquí como en casos anteriores, sufrieron los conceptos considerados. Si nos permitimos establecer pasajes cómodos entre psicosis y esquizofrenia, entre neurosis y perversiones, es porque creemos situarnos en un nivel de generalidad suficientemente alto; sabemos que nuestras afirmaciones son aproximativas.

La comparación se vuelve mucho más significativa cuando, para fundamentar esta tipología, se recurre a la teoría psicoanalítica. Freud encaró el problema poco después de su segunda formulación de la estructura de la psiquis; lo hizo de este modo: "La neurosis es el resultado [*Erfolg*] de un conflicto entre el yo y su ello, mientras que la psicosis es el resultado análogo de una perturbación semejante de la relación entre el yo y el mundo exterior" (*Obras Completas*, XIII, pág. 391).

Y, para ilustrar esta oposición, Freud cita un ejemplo. "Una mujer joven que se había enamorado de su cuñado y cuya hermana estaba moribunda, se sentía horrorizada de pensar: '¡Ahora él está libre y podemos casarnos!' El olvido instantáneo de este pensamiento permite la puesta en movimiento del proceso de represión que la condujo a perturbaciones histéricas. Sin embargo, es interesante ver precisamente en un caso semejante la manera en que la neurosis tiende a resolver el conflicto. Da cuenta del cambio de la realidad reprimiendo la satisfacción de la pulsión, en este caso el amor por el cuñado. Una reacción psicótica hubiera negado el hecho de que la hermana estaba moribunda" (*Obras Completas*, XIII, pág. 410).

Nos encontramos allí muy cerca de nuestra propia división. Se ha visto que los temas del *yo* se fundaban sobre una ruptura del límite entre lo psíquico y lo físico: pensar que alguien no está muerto, desearlo por una parte, y percibir ese mismo hecho en la realidad del otro, son dos etapas de un mismo movimiento, y la comunicación se establece entre ellas sin ninguna dificultad. En el otro registro, las consecuencias histéricas de la represión del amor por el cuñado se parecen a esos actos "excesivos" ligados al deseo sexual, que hemos encontrado al hacer el inventario de los temas del *tú*.

Más aún: ya se habló, a propósito de los temas del *yo*, del papel esencial de la percepción, de la relación con el mundo exterior; y reencontramos el mismo rasgo en la base de las psicosis. Se ha visto también que no se podían concebir los temas del *tú* sin tomar en cuenta el inconsciente y las pulsiones cuya represión crea la neurosis. Por lo tanto tenemos derecho a decir que, en el plan de la teoría psicoanalítica, la red de temas del *yo* corresponde al sistema percepción-conciencia; la de los temas del *tú*, al de las pulsiones inconscientes. Hay que advertir aquí que la relación con el otro, en el nivel que tiene que ver con la literatura fantástica, se encuentra de este último lado. Al señalar esta analogía, no queremos decir que las neurosis y las psicosis se encuentran en la literatura fantástica, o, a la inversa, que todos los temas de la literatura fantástica pueden encontrarse en los manuales de psicopatología.

Pero he aquí un nuevo peligro. Todas estas referencias podrían hacer creer que estamos decididamente cercanos a la llamada crítica psicoanalítica. Para ubicar, y diferenciar, mejor nuestra posición, nos detendremos por lo tanto un instante en este enfoque crítico. Dos ejemplos parecen aquí especialmente apropiados: las páginas que el propio Freud ha consagrado a lo extraño, y el libro de Penzoldt sobre lo sobrenatural.

En el estudio que Freud consagró a lo extraño, no podemos más que comprobar el carácter doble de la investigación psicoanalítica. Se diría que el psicoanálisis es a la vez una ciencia de las estructuras y una técnica de interpretación. En el primer caso, describe un mecanismo, por así decirlo, el de la actividad psíquica; en el segundo, revela el sentido último de las configuraciones así descritas. Responde a la vez a la pregunta "cómo" y a la pregunta "qué".

Veamos una ilustración de esta segunda actitud, donde la actividad del análisis puede definirse como un desciframiento. "Cuando alguien sueña con una localidad o un paisaje y piensa en sueños: –Conozco esto, ya estuve aquí –la interpretación está autorizada a reemplazar ese lugar por los órganos genitales o el cuerpo materno" (E.P.A., pág. 200). La imagen onírica aquí descrita se toma por separado, independientemente del mecanismo del que forma parte; por otro lado, se nos da su sentido; éste es cualitativamente distinto de las imágenes en sí; la cantidad de estos sentidos últimos es restringida e inmutable. O bien: "Muchos le darían el trofeo de la extrañeza inquietante [*Umnheimliche*] a la idea de ser enterrados vivos en estado de letargo. El psicoanálisis nos ha enseñado sin embargo que esa aterrorizante fantasía no es más que la transformación de otra que no tenía en el origen nada de aterrorizante sino que iba por el contrario acompañada por cierta voluptuosidad, a saber, la fantasía de la vida en el cuerpo materno" (E.P.A., págs. 198-199). Nos encontramos una vez más ante una traducción: tal imagen de la fantasía tiene tal contenido.

Existe sin embargo otra actitud en la que el psicoanálisis ya no tiende a dar el sentido último de una imagen sino a vincular entre ellas dos imágenes. Cuando analiza *El hombre de la arena* de Hoffmann, Freud escribe: "Esta muñeca autómata [Olimpia] no puede ser otra cosa que la materialización de la actitud femenina de Nataniel hacia su padre en su primera infancia" (E.P.A., pág. 183). La ecuación que establece Freud no sólo relaciona una imagen y un sentido (aunque lo siga haciendo), sino dos elementos textuales: la muñeca Olimpia y la infancia de Nataniel, ambos presentes en el relato de Hoffmann. Por eso mismo, la observación de Freud nos aclara menos la interpretación que hay que darle a la lengua de las imágenes, que el mecanismo de esa lengua, su funcionamiento interno. En el primer caso, se podía comparar la actividad del psicoanálisis con la de un traductor; en el segundo, se asemeja a la del lingüista. Podrían encontrarse numerosos ejemplos de los dos tipos en *La interpretación de los sueños.*

Sólo retendremos una de estas dos direcciones posibles. La actitud del *traductor* es, como dijimos, incompatible con nuestra posición ante la literatura. No creemos que ésta

quiera significar otra cosa que ella misma, y que por lo tanto sea necesaria una traducción. Lo que nos esforzamos por hacer, en cambio, es describir el *funcionamiento* del mecanismo literario (aunque no haya un límite infranqueable entre traducción y descripción...). Es en este sentido que la experiencia del psicoanálisis puede sernos útil (el psicoanálisis no es aquí sino una rama de la semiótica). Nuestra referencia a la estructura de la psiquis tiene que ver con este tipo de préstamo; y el procedimiento teórico de un René Girard puede ser considerado aquí como ejemplar.

Cuando los psicoanalistas se interesaron en las obras literarias, no se contentaron con describirlas, en determinado nivel. Empezando por Freud, siempre han tenido la tendencia a considerar la literatura como un camino entre otros que permite penetrar en la psiquis del autor. La literatura se encuentra entonces reducida al rango de simple síntoma, y el autor constituye el verdadero objeto de estudio. Así, después de haber descrito la organización de *El hombre de la arena*, Freud indica, sin transición, lo que puede dar cuenta de eso en el autor: "E.T.A. Hoffmann era hijo de un matrimonio desdichado. Cuando tenía tres años, su padre se separó de su familia y nunca más volvió" (pág. 184), etc. Esta actitud, a menudo criticada después, ya no está de moda; sin embargo, es necesario explicar las razones del rechazo que le oponemos.

Por cierto no basta con decir que nos interesamos en la literatura y sólo en ella, y que, por lo tanto, nos negamos a toda información sobre la vida del autor. La literatura siempre es más que la literatura, y sin duda hay casos donde la biografía del escritor se encuentra en relación pertinente con su obra. Pero para ser utilizable, sería necesario que esta relación se diera como uno de los rasgos de la obra misma. Hoffmann, que fue un niño desdichado, describe los temores de la infancia; pero para que esta comprobación tenga un valor explicativo, habría que demostrar o que todos los escritores desdichados en la infancia hacen lo mismo, o que

todas las descripciones de los temores infantiles provienen de escritores cuya infancia fue desdichada. Si no se puede establecer una relación u otra, comprobar que Hoffmann era desdichado como niño, no es más que señalar una coincidencia, sin valor explicativo.

De todo esto, hay que concluir que los estudios literarios sacarán más provecho de los escritos psicoanalíticos cuando se dedican a las estructuras del sujeto humano en general, que cuando tratan de literatura. Como ocurre a menudo, la aplicación demasiado directa de un método en un campo ajeno al suyo no hace más que reiterar los presupuestos iniciales.

Al recordar las tipologías temáticas propuestas en diversos ensayos sobre la literatura fantástica, hemos dejado de lado la de P. Penzoldt, como cualitativamente distinta de las demás. En efecto, mientras que la mayoría de los autores clasificaba los temas bajo rubros como: vampiro, diablo, brujas, etc., Penzoldt sugiere por su parte agruparlos en función de su origen psicológico. Este origen tendría una doble ubicación: el inconsciente colectivo y el inconsciente individual. En el primer caso, los elementos temáticos se pierden en la noche de los tiempos; pertenecen a toda la humanidad, y el poeta está allí por ser más sensible que los demás y por eso puede expresarlos. En el segundo caso, se trata de experiencias personales y traumáticas: un determinado escritor neurotizado proyectará sus síntomas en su obra. Tal es el caso en especial de uno de los subgéneros que señala Penzoldt y que denomina el "cuento puro de horror". Para los autores que incluye en él, "el relato fantástico no es otra cosa que una entrada en tendencias neuróticas desagradables" (pág. 146). Pero estas tendencias no se manifiestan siempre con nitidez fuera de la obra. Es lo que pasa con Arthur Machen, cuyos escritos neuróticos podrían explicarse por la educación puritana que había recibido: "Por suerte, en su vida Machen no era un puritano. Robert Hyllier, que lo conocía bien, nos cuenta que le gustaba el buen vino, la buena compañía, las buenas bromas y que tenía una vida conyugal per-

fectamente normal" (pág. 156); "nos lo describen como un amigo y padre exquisito" (pág. 164), etc.

Ya dijimos por qué es imposible admitir una tipología basada en la biografía de los autores. Por otra parte Penzoldt nos ofrece aquí un contra-ejemplo. Apenas acaba de decirnos que la educación de Machen explica su obra, cuando se ve obligado a agregar: "Por suerte el hombre Machen era bastante distinto del escritor Machen. (...) Así, Machen tenía una vida de hombre normal mientras que una parte de su obra se convirtió en la expresión de una neurosis terrible" (pág. 164).

Nuestro rechazo tiene aún otro motivo. Para que una distinción sea válida en literatura, es necesario que se apoye en criterios literarios, y no en la existencia de escuelas psicológicas, a cada una de las cuales se querría reservar un campo (en Penzoldt se trata de un esfuerzo por reconciliar a Freud y Jung). La distinción entre inconsciente colectivo e individual, sea valiosa o no en psicología, no tiene *a priori* ninguna pertinencia literaria: los elementos del "inconsciente colectivo" se mezclan libremente con los del "inconsciente individual", si se siguen los análisis del propio Penzoldt.

Ahora podemos volver a la oposición de nuestras redes temáticas.

Por cierto no se ha agotado ninguno de los dos paradigmas en cuyo marco fue posible distribuir los temas fantásticos abriéndonos así el camino. Es posible, por ejemplo, encontrar una analogía entre ciertas estructuras sociales (o incluso ciertos regímenes políticos) y las dos redes de temas. O más aún: la oposición que hace Gauss entre religión y magia está muy cercana de la que hemos establecido entre temas del *yo* y temas del *tú*. "Mientras que la religión tiende hacia la metafísica y se absorbe en la creación de imágenes ideales, la magia sale, por mil fisuras, de la vida mística de donde extrae sus fuerzas para mezclarse con la vida laica y servirla. Tiende a lo concreto como la religión tiende a lo

abstracto" (pág. 134). Una prueba entre otras: el recogimiento místico es verbal, mientras que la magia no puede privarse del lenguaje. "Es dudoso que hayan existido verdaderos mitos mudos, mientras que es cierto que una gran cantidad de ritos fueron exclusivamente orales" (pág. 47).

Se comprende mejor ahora esa otra pareja de términos que hemos introducido, al hablar de temas de la *mirada* y temas del *discurso* (aún así debemos manejar estas palabras con prudencia). Por otra parte, una vez más la literatura fantástica ha formulado su propia teoría: en Hoffmann, por ejemplo, hay una clara conciencia de la oposición. "¿Qué son las palabras?", escribe. "¡Sólo palabras! Su mirada celestial dice mucho más que todos los lenguajes" (t. I, pág. 352); o en otro lugar: "Han visto el bello espectáculo que podríamos llamar el primer espectáculo del mundo, porque expresa tantos sentimientos profundos sin ayuda de la palabra" (III, pág. 39). Hoffmann, autor cuyos cuentos explotan los temas del *yo*, no oculta su preferencia por la mirada, por sobre el discurso. Hay que agregar aquí que en otro sentido, las dos redes temáticas pueden ser consideradas como igualmente ligadas al lenguaje. Los "temas de la mirada" se basan en una ruptura de la frontera entre lo psíquico y lo físico; pero se podría reformular esta observación desde el punto de vista del lenguaje. Como se vio, los temas del *yo* abarcan la posibilidad de romper el límite entre sentido propio y sentido figurado; los temas del *tú* se forman a partir de la relación que se establece entre dos interlocutores, en el discurso.

La serie podría continuarse indefinidamente, sin que nunca sea legítimo decir que una de las parejas de términos opuestos es más "auténtica" o más "esencial" que otra. La psicosis y la neurosis no son la explicación de los temas de la literatura fantástica, como tampoco lo es la oposición entre infancia y edad adulta. No existen dos tipos de unidades de naturaleza diferente, unas significantes, otras significadas, con las segundas formando el residuo estable de las primeras. Hemos establecido una cadena de correspondencias y de

relaciones que podría presentar los temas fantásticos tanto como un punto de partida ("por explicar") como un punto de llegada ("explicación"); y lo mismo pasa con todas las otras oposiciones.

Quedaría por precisar el lugar de la tipología de los temas fantásticos, que acabamos de bosquejar, con respecto a una tipología general de los temas literarios. Sin entrar en detalles (habría que mostrar que esta cuestión no está justificada sino en la medida en que se dé una acepción bien definida a cada uno de los términos que la componen), podemos retomar aquí la hipótesis planteada al comienzo de esta discusión. Digamos que nuestra división temática corta en dos toda la literatura; pero que se manifiesta de modo especialmente claro en la literatura fantástica, donde alcanza un grado superlativo. La literatura fantástica es como un terreno estrecho pero privilegiado a partir del cual se pueden extraer hipótesis referentes a la literatura en general. De más está decir que esto queda por verificar.

Casi no hay necesidad de explicar los nombres que le hemos dado a estas dos redes temáticas. El *yo* significa el aislamiento relativo del hombre en su relación con el mundo que él construye, con el acento puesto sobre este enfrentamiento sin que sea necesario nombrar a un intermediario. El *tú*, en cambio, remite precisamente a este intermediario, y es la relación terciaria lo que se encuentra en la base de la red. Esta oposición es asimétrica: el *yo* está presente en el *tú*, pero no a la inversa. Como escribe Martin Buber: "No hay *Yo* en sí, sólo existe el *Yo* de la palabra-principio *Yo-Tú* y el *Yo* de la palabra-principio *Yo-Eso*. Cuando el hombre dice *Yo*, quiere decir lo uno o lo otro, *Tú* o *Eso*" (págs. 7-8).

Hay más. El *yo* y el *tú* designan los dos participantes del acto de discurso: aquel que enuncia, y aquel al que uno se dirige. Si ponemos el acento en uno de esos dos interlocutores es porque creemos en la importancia primordial de la situación de discurso, tanto para la literatura como fuera de

ella. Una teoría de los pronombres personales, estudiados desde la perspectiva del proceso de enunciación, podría explicar muchas propiedades importantes de toda estructura verbal. Es un trabajo que queda por hacer.

Al comienzo de este estudio de temas, hemos formulado dos exigencias principales para las categorías a descubrir: debían ser a la vez abstractas y literarias. Las categorías del *yo* y del *tú* tienen por cierto ese carácter doble: poseen un grado alto de abstracción, y siguen siendo interiores al lenguaje. Es cierto que las categorías del lenguaje no son forzosamente categorías literarias; pero aquí tocamos esa paradoja que debe enfrentar cualquier reflexión sobre la literatura: una fórmula verbal que tiene que ver con la literatura traiciona siempre su naturaleza, por el hecho de que la propia literatura es paradójica: está constituida por palabras pero que significan más que las palabras, es verbal y transverbal a la vez.

10. Lo fantástico y la literatura

Cambio de perspectiva: las funciones de la literatura fantástica. – Función social de lo sobrenatural. – Las censuras. – Literatura fantástica y psicoanálisis. – Función literaria de lo sobrenatural. – El relato elemental. – La ruptura del equilibrio. – Sentido general de lo fantástico. – La literatura y la categoría de lo real. – El relato maravilloso en el siglo XX: La metamorfosis. *– La adaptación. – Ejemplos semejantes en ciencia-ficción. – Sastre y lo fantástico moderno. – Cuando la excepción se convierte en la regla. – Última paradoja de la literatura.*

Nuestro recorrido por el género fantástico ha terminado. En primer lugar dimos una definición del género: lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector –un lector que se identifica con el personaje principal– en cuanto a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea porque se reconoce que el acontecimiento pertenece a la realidad, o porque se decide que es fruto de la imaginación o resultado de una ilusión; dicho de otra manera, se puede decidir que el acontecimiento es o no es. Por otra parte, lo fantástico exige un cierto tipo de lectura: sin eso se corre el riesgo de deslizarse hacia la alegoría o hacia la poesía. Por último, hemos pasado revista a otras propiedades de la obra fantástica que, sin ser obligatorias, aparecen con una frecuencia suficientemente significativa. Estas propiedades podrían distribuirse siguiendo los tres aspectos de la obra literaria: verbal, sintáctico y semántico (o temático). Sin estudiar en detalle una obra particular,

nos inclinamos más bien a elaborar un cuadro general donde pudieron inscribirse precisamente este tipo de estudios concretos; el término "introducción" que aparece en el título de este ensayo no es un rasgo de modestia.

Nuestra búsqueda se ubicó, hasta el momento, dentro del género. Hemos querido hacer un estudio "inmanente", distinguir las categorías de su descripción, basándonos únicamente en necesidades internas. Ahora es necesario, a modo de conclusión, cambiar de perspectiva. Una vez constituido el género, podemos considerarlo desde afuera, desde el punto de vista de la literatura en general o incluso de la vida social, y volver a plantear nuestra pregunta inicial, pero dándole otra forma: ya no "¿qué es lo fantástico?" sino "¿por qué lo fantástico?". La primera pregunta tenía que ver con la *estructura* del género; la segunda con las *funciones*.

Por otra parte este asunto de la función se subdivide de inmediato y desemboca en varios problemas particulares. Puede llevar a lo *fantástico*, es decir: a una cierta reacción ante lo sobrenatural; pero también a lo sobrenatural en sí. En este último caso, habrá que distinguir aún entre una *función literaria* y una *función social* de lo sobrenatural. Empecemos por esta última.

Una observación de Peter Penzoldt bosqueja una respuesta. "Para muchos autores, lo sobrenatural no era más que un pretexto para describir cosas que no se habrían atrevido a mencionar jamás en términos realistas" (pág. 146). Se puede sospechar de que los acontecimientos sobrenaturales no sean más que pretextos; pero por cierto hay una parte de verdad en esta afirmación: lo fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles mientras no se recurra a él. Si se retoman los elementos sobrenaturales, tales como se han enumerado anteriormente, se verá lo legítimo de esta observación. Sean por ejemplo los temas del *tú*: el incesto, la homosexualidad, el amor de más de dos, la necrofilia, una sensualidad excesiva... Se tiene la impresión de leer una lista de

temas prohibidos, establecida por alguna censura: cada uno de estos temas, de hecho, ha sido prohibido a menudo, y quizá puede serlo incluso en nuestros días. Por otra parte el matiz fantástico no siempre ha salvado las obras de la severidad de los censores; *El monje*, por ejemplo, estuvo prohibido en el momento de su reedición.

Junto a la censura institucionalizada, hay otra, más sutil y más general: la que reina en la psiquis misma de los autores. La penalización de determinados actos por la sociedad provoca una penalización que se ejerce en el individuo mismo, impidiéndole abordar ciertos temas tabú. Más que un simple pretexto, lo fantástico es un medio de combate contra ambas censuras: los desbordes sexuales serán mejor aceptados por todo tipo de censura si se los cargan a cuenta del diablo.

Si la red de temas del *tú* proviene directamente de los tabúes y por lo tanto de la censura, lo mismo ocurre con la de los temas del *yo*, aunque de manera menos directa. No es casual que este otro grupo remita a la locura. El pensamiento del psicótico es condenado por la sociedad no menos severamente que el criminal que transgrede los tabúes: el loco, como este último, es encerrado; su prisión se llama manicomio. No es casual tampoco que la sociedad reprima el uso de las drogas y encierre, una vez más, a quienes las usan: las drogan suscitan un modo de pensar que se considera culpable.

Por lo tanto se puede esquematizar la condena que amenaza a las dos redes de temas y decir que la introducción de elementos sobrenaturales es un recurso para evitar esa condena. Se comprende mejor ahora por qué nuestra tipología de los temas coincidía con la de las enfermedades mentales: la función de lo sobrenatural es la de sustraer el texto a la acción de la ley y por eso mismo de transgredirla.

Hay una diferencia cualitativa entre las posibilidades personales que tenía un autor del siglo XIX y las de un autor contemporáneo. Se recordará el camino oblicuo que debía seguir Gautier para describirnos la necrofilia de su personaje, todo el juego ambiguo del vampirismo. Volvamos a leer, para

marcar la distancia, una página tomada de *El azul del cielo* de Georges Bataille, que trata la misma perversión. Cuando se le pide que dé una explicación, el narrador contesta: "Lo único que pasó fue esto: pasé una noche en un departamento donde una mujer de edad acababa de morir: estaba en su lecho, como cualquier otra, entre los dos cirios, con los brazos estirados a lo largo del cuerpo, pero sin las manos unidas. Durante la noche no había nadie en el cuarto. En ese momento me di cuenta. –¿Cómo? –Me desperté hacia las tres de la mañana. Tuve la idea de ir hasta el cuarto donde estaba el cadáver. Estaba aterrado, pero aunque me puse a temblar, permanecí ante el cadáver. Al fin, me quité el pijama. –¿Hasta dónde llegó usted? –No me moví, estaba terriblemente perturbado; pasó de lejos, simplemente, al mirar. –¿Era una mujer todavía hermosa? –No, estaba totalmente ajada" (págs. 49-50).

¿Por qué Bataille puede permitirse describir de modo directo un deseo que Gautier sólo se atreve a evocar indirectamente? Se puede proponer la siguiente respuesta: en el intervalo que separa la publicación de los dos libros se ha producido un acontecimiento cuya consecuencia más conocida es la aparición del psicoanálisis. Hoy se empieza a olvidar la resistencia que enfrentó el psicoanálisis en sus comienzos, no sólo por parte de los científicos que no creían en él, sino también y sobre todo por parte de la sociedad. Se produjo en la psiquis humana un cambio cuyo signo es el psicoanálisis; ese mismo cambio ha provocado la abolición de esta censura social que prohibía abordar ciertos temas y que por cierto no habría autorizado la publicación de *El azul del cielo* en el siglo XIX (pero, desde luego, ese libro tampoco habría sido escrito. Es cierto que Sade vivió en el siglo XVIII; pero, por una parte, lo que es posible en el siglo XVIII no lo fue forzosamente en el XIX; por otra parte, la sequedad y sencillez en la descripción de Bataille implican una actitud del narrador que era inconcebible antes). Lo cual no quiere decir que la aparición del psicoanálisis destruyó los tabúes: simplemente se han desplazado.

Vayamos más lejos: el psicoanálisis ha reemplazado (y por eso mismo vuelto inútil) la literatura fantástica. Hoy no hay necesidad de recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni de los vampiros para designar la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis y la literatura que, de manera directa o indirecta, se inspira en él, los tratan con términos no disimulados. Los temas de la literatura fantástica se han vuelto, literalmente, los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años. Hemos examinado numerosos ejemplos; bastará mencionar aquí que el doble, por ejemplo, ha sido ya en épocas de Freud tema de un estudio clásico (*El doble*, de Otto Rank); el tema del diablo ha sido objeto de varias investigaciones (*Der eigene und der fremde Gott*, de Theodore Reik; *Der Alptraum in seiner Beziehung zu gewissen Formen des mittelalterlichen Aberglaubens*, de Ernest Jones), etc. El propio Freud estudió un caso de neurosis demoníaca del siglo XVIII y declara, siguiendo a Charcot: "No nos asombremos si las neurosis de esos tiempos lejanos se presentan bajo vestiduras demonológicas" (E.P.A., pág. 213).

Aquí hay un ejemplo, aunque menos evidente, del acercamiento entre los temas de la literatura fantástica y los del psicoanálisis. Hemos observado, en la red del *yo*, lo que hemos denominado la acción del pandeterminismo. Es una causalidad generalizada que no admite la existencia del azar y afirma que siempre hay entre todos los hechos relaciones directas, aunque por lo general se nos escapen. Ahora bien, el psicoanálisis reconoce justamente este mismo determinismo sin fallas al menos en el campo de la actividad psíquica del hombre. "En la vida psíquica, no hay nada de arbitrario, de indeterminado", escribe Freud en su *Psicopatología de la vida cotidiana* (pág. 260). De allí que el terreno de las supersticiones, que no son sino una creencia en el pandeterminismo, forme parte de las preocupaciones del psicoanalista. Freud indica en su comentario el desplazamiento que el psicoanálisis puede introducir en ese terreno. "El romano que renun-

ciaba a un proyecto importante porque acababa de advertir el vuelo poco favorable de un pájaro, tenía por lo tanto una cierta razón; actuaba de acuerdo con sus premisas. Pero cuando renunciaba a su proyecto porque había tropezado en el umbral de su puerta, se mostraba superior a los incrédulos como nosotros, se revelaba como un psicólogo mejor que nosotros. Ese tropezón era para él la prueba de la existencia de una duda, de una oposición interior a ese proyecto, duda y oposición cuya fuerza podía aniquilar la de su intención en el momento de la ejecución del proyecto" (pág. 277). El psicoanalista tiene en esto una actitud análoga a la del narrador de un cuento fantástico que afirma la existencia de una relación causal entre dos hechos en apariencia independientes.

Por lo tanto hay más de una razón que justifica la observación irónica de Freud: "La Edad Media, con mucha lógica, y casi correctamente desde el punto de vista psicológico, había atribuido a la influencia de los demonios todas esa manifestaciones mórbidas. Tampoco me sorprenderá enterarme de que el psicoanálisis, que se ocupa de descubrir esas fuerzas secretas, se haya vuelto, por eso mismo, extrañamente inquietante para muchas personas" (pág. 198).

Después de este examen de la función social de lo sobrenatural, volvamos a la literatura y observemos esta vez las funciones de lo sobrenatural dentro mismo de la obra. Hemos contestado ya una vez esta pregunta: dejando de lado las alegorías, donde el elemento sobrenatural apunta a ilustrar mejor una idea, distinguimos tres funciones. Una función pragmática: lo sobrenatural conmueve, asusta, o simplemente mantiene en suspenso al lector. Una función semántica: lo sobrenatural constituye su propia manifestación, es una autodesignación. Por último, una función sintáctica: lo sobrenatural entra, como dijimos, en el desarrollo del relato. Esta tercera función está ligada, más directamente que las otras dos, a la totalidad de la obra literaria; ahora es el momento de explicitarla.

Existe una coincidencia curiosa entre los autores que cultivan lo sobrenatural y aquellos que, en la obra, le otorgan especial importancia al desarrollo de la *acción*, o, si se quiere, que buscan ante todo contar historias. El cuento de hadas nos da la forma primera del relato, y también la más estable: ahora bien, es en ese tipo de cuento que se encuentran ante todo los acontecimientos sobrenaturales. La *Odisea*, *El Decamerón*, *Don Quijote* tienen todos, en distinto grado, es cierto, elementos maravillosos; al mismo tiempo son los más grandes relatos del pasado. En la época moderna, ocurre lo mismo: son los *narradores*, Balzac, Mérimée, Flaubert, Maupassant, quienes escriben cuentos fantásticos. No se puede afirmar que haya en esto una relación de implicación; existen autores de historias cuyos relatos no recurren a lo sobrenatural; pero la coincidencia sigue siendo demasiado frecuente como para ser gratuita. H.P. Lovecraft había señalado el hecho: "Como la mayor parte de los autores de lo fantástico", escribe, "Poe está más cómodo en el incidente y en los efectos narrativos más amplios, que en el dibujo de los personajes" (pág. 59).

Para tratar de explicar esta coincidencia, es necesario preguntarse por un instante sobre la naturaleza misma del relato. Se comenzará por construir una imagen del relato mínimo, no del que se encuentra por lo común en los textos contemporáneos, sino de ese núcleo sin el cual no puede decirse que haya relato. La imagen será la siguiente: *todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos.* Al comienzo del relato hay siempre una situación estable, los personajes forman una configuración estable que puede ser móvil pero que conserva sin embargo intacta cierta cantidad de rasgos fundamentales. Digamos, por ejemplo, que un niño vive en el seno de su familia; participa en una sociedad que tiene sus propias leyes. A continuación, ocurre algo que rompe esa calma, que introduce un desequilibrio (o, si se quiere, un equilibro negativo); de ese modo el niño abandona, por un motivo u otro, su casa. Al final de la historia, des-

pués de haber superado muchos obstáculos, el niño, que ha crecido, regresa a la casa paterna. El equilibrio queda entonces restablecido pero ya no es el del principio: el niño ya no es un niño, se ha convertido en un adulto entre los demás. El relato elemental contiene dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio o de desequilibrio, y los que describen el paso de uno a otro. Los primeros se oponen a los segundos como la estática a la dinámica, como la estabilidad a la modificación, como el adjetivo al verbo. Todo relato contiene este esquema fundamental, aunque a menudo sea difícil reconocerlo: se le puede suprimir el comienzo o el final, intercalar digresiones, otros relatos completos, etc.

Tratemos ahora de ubicar los acontecimientos sobrenaturales en este esquema. Tomemos por ejemplo la *Historia de los amores de Camaralzamán* en *Las mil y una noches*. Este Camaralzamán es el hijo del rey de Persia; y es el joven más inteligente y más bello no sólo en el reino sino incluso más allá de las fronteras. Un día, su padre decide casarlo; pero el joven príncipe descubre de pronto en él una aversión insuperable por las mujeres y se niega categóricamente a obedecerlo. Para castigarlo, su padre lo encierra en una torre. He aquí una situación (de desequilibrio) que bien podría durar diez años. Es en ese momento cuando interviene el elemento sobrenatural. El hada Maimuna descubre un día, en sus peregrinaciones, al bello joven y queda encantada con él; encuentra luego a un genio, Danhasch, que por su parte conoce a la hija del rey de China, que es evidentemente la princesa más bella del mundo y se niega con tenacidad a casarse. Para comparar la belleza de los dos héroes, el hada y el genio transportan a la princesa dormida al lecho del príncipe dormido, después los despiertan y los observan. Sigue luego toda una serie de aventuras a lo largo de las cuales el príncipe y la princesa tratarán de encontrarse, después de aquel encuentro fugitivo y nocturno; al fin, se encontrarán y formarán una familia propia.

Tenemos aquí un equilibrio inicial y un equilibrio final perfectamente realistas. El acontecimiento sobrenatural interviene para romper el equilibrio intermedio y provocar la larga búsqueda del segundo equilibrio. Lo sobrenatural aparece en la serie de episodios que describen el paso de un estado a otro. En efecto, ¿qué podría ser mejor para trastornar la situación estable del principio, y que los esfuerzos de todos los participantes tienden a consolidar, sino precisamente un acontecimiento exterior, no sólo a la situación, sino al mundo mismo?

Una ley fija, una regla establecida: es eso lo que inmoviliza el relato. Para que la transgresión de la ley provoque una modificación rápida, es cómodo que intervengan fuerzas sobrenaturales; el relato, de lo contrario, corre el riesgo de estirarse, esperando que un humano justiciero advierta la ruptura del equilibrio inicial.

Recordemos otra vez la *Historia del segundo calender*: éste se encuentra en la cámara subterránea de la princesa; puede quedarse allí todo lo que quiera, disfrutando de su compañía y de los platos refinados que ella le sirve. Pero el relato se moriría. Por suerte existe una prohibición, una regla: no tocar el talismán del genio. Es evidente que será eso lo que hará de inmediato nuestro héroe; y la situación será modificada tanto más rápidamente por el hecho de que el justiciero está dotado de una fuerza sobrenatural: "En cuanto se rompió el talismán, el palacio se sacudió, dispuesto a derrumbarse..." (t. I, pág. 153). O leamos la *Historia del tercer calender*: aquí la ley es no pronunciar el nombre de Dios; al violarla, el héroe provoca la intervención de lo sobrenatural: su barquero –"el hombre de bronce"– cae al agua. Más tarde, la ley consiste en no entrar en un cuarto; al transgredirla, el héroe se encuentra ante un caballo que lo lleva al cielo... La intriga recibe así un empuje formidable.

Cada ruptura de la situación estable es seguida, en estos ejemplos, por una intervención sobrenatural. El elemento maravilloso resulta ser el material narrativo que mejor cum-

ple esta función precisa: aportar una modificación precisa a la situación anterior, y romper el equilibrio (o el desequilibrio) establecido.

Hay que reconocer que esta modificación puede producirse por otros medios; pero éstos son menos eficaces.

Si lo sobrenatural se vincula por lo común con el relato mismo de una acción, es raro que aparezca en una novela que no se interesa más que por las descripciones o los análisis psicológicos (el ejemplo de Henry James no es aquí contradictorio). La relación de lo sobrenatural con la narración se vuelve entonces muy clara: todo texto donde éste se presenta es un relato, porque el acontecimiento sobrenatural modifica ante todo un equilibrio previo, según la definición misma de relato; pero no todo relato contiene elementos sobrenaturales aunque exista entre uno y otros una afinidad en la medida en que lo sobrenatural realiza la modificación narrativa de la manera más rápida.

Vemos al fin en qué la función social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en los dos casos se trata de una transgresión de la ley. Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del acontecimiento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en eso su justificación.

Por último es posible preguntarse por la *función de lo fantástico en sí*: es decir ya no por la del acontecimiento sobrenatural sino por la de la reacción que suscita. Esta cuestión parece tanto más interesante si tenemos en cuenta que si lo sobrenatural y el género que lo toma al pie de la letra, lo maravilloso, existen desde siempre en literatura y siguen siendo practicados en la actualidad, lo fantástico ha tenido una vida relativamente breve. Apareció de manera sistemática hacia fines del siglo XVIII, con Cazotte; un siglo más tarde, se encuentran en los relatos de Maupassant los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios del género. Se pueden encontrar ejemplos de vacilación fantástica en otras épocas,

pero será excepcional que esta vacilación sea tematizada por el texto mismo. ¿Hay una razón para esta corta vida? O más bien: ¿por qué la literatura fantástica ya no existe?

Para tratar de contestar a estas preguntas, habría que examinar más de cerca las categorías que nos permitieron describir lo fantástico. El lector o el héroe, como vimos, deben decidir si tal acontecimiento, tal fenómeno pertenecen a la realidad o a lo imaginario, si es o no real. Es por lo tanto la categoría de lo real lo que dio su base a nuestra definición de lo fantástico.

En cuanto tomamos conciencia de ese hecho, debemos detenernos, asombrados. Por su definición misma, la literatura pasa por alto la distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y lo que no es. Incluso puede decirse que es, por una parte, gracias a la literatura y al arte, que esta distinción se vuelve imposible de sostener. Los teóricos de la literatura lo han dicho muchas veces. Por ejemplo Blanchot: "El arte es y no es; es lo bastante verdadero como para convertirse en la vía, demasiado irreal como para llegar a ser obstáculo. El arte es un *como si*" (*La part du feu*, pág. 26). Y Northrop Frye: "La literatura, como la matemática, hunde una cuña en la antítesis del ser y del no ser, tan importante para el pensamiento discursivo. (...) No puede decirse de Hamlet y de Falstaff que existen ni que no existen" (*Anatomía de la crítica*, pág. 351).

De una manera más general aún, la literatura niega toda presencia de la dicotomía. Corresponde a la naturaleza misma del lenguaje segmentar lo decible en trozos discontinuos; el sustantivo, en la medida en que elige una o varias propiedades del concepto que constituye, excluye todas las demás propiedades y plantea la antítesis de esto y de su contrario. Ahora bien, la literatura existe por las palabras; pero su vocación dialéctica es decir más de lo que dice el lenguaje, superar las divisiones verbales. Es, dentro del lenguaje, lo que destruye la metafísica inherente a todo lenguaje. Lo propio del discurso literario es ir más allá (si no, no tendría razón

de ser); la literatura es como un arma asesina por la cual el lenguaje lleva a cabo su suicidio.

Pero si esto es así, la variedad de la literatura que se basa en oposiciones de lenguaje como la de lo real y lo irreal, ¿dejaría de ser literatura?

A decir verdad, las cosas son más complejas: por la vacilación que hace vivir, la literatura fantástica pone justamente en tela de juicio la existencia de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal. Pero para negar una oposición, es necesario ante todo reconocer sus términos; para llevar a cabo un sacrificio, hay que saber qué sacrificar. Así se explica la impresión ambigua que deja la literatura fantástica: por una parte representa la quintaesencia de la literatura, en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito. Por otro lado, sin embargo, no es más que una propedéutica de la literatura: al combatir la metafísica del lenguaje cotidiano, le da vida; debe partir del lenguaje, aunque sea para rechazarlo.

Si algunos acontecimientos del universo de un libro se dan explícitamente como imaginarios, niegan de ese modo la naturaleza imaginaria del resto del libro. Si esa aparición no es más que el fruto de una imaginación sobreexcitada, es porque todo lo que la rodea es real. Lejos por lo tanto de ser un elogio de lo imaginario, la literatura fantástica presenta la mayor parte de un texto como perteneciente a lo real, o más exactamente, como provocada por él, tal como un nombre dado a la cosa preexistente. La literatura fantástica nos deja entre las manos dos nociones, la de la realidad y la de la literatura, tan insatisfactoria la una como la otra.

Es cierto que el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es otra cosa que la mala conciencia de ese siglo XIX positivista. Pero hoy en día ya no se puede creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transcripción de esta realidad. Las palabras han ganado una

autonomía que las cosas han perdido. La literatura que siempre ha afirmado esa otra visión es sin duda uno de los móviles de la evolución. La propia literatura fantástica, que a lo largo de sus páginas subvirtió las categorizaciones lingüísticas, recibió por ello un golpe mortal; pero de esta muerte, de ese suicidio, nació una literatura nueva. Ahora bien, no sería demasiado presuntuoso afirmar que la literatura del siglo XX es, en cierto sentido, más "literatura" que cualquier otra. Como es lógico esto no debe ser tenido por un juicio de valor: incluso es posible que, justamente por eso, su calidad resulte disminuida.

¿En qué se convirtió el relato sobrenatural en el siglo XX? Tomemos el texto sin duda más célebre que permite ser ubicado en esta categoría: *La metamorfosis* de Kafka. El acontecimiento sobrenatural se presenta aquí en la primera frase del texto: "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto" (pág. 15). Aparecen más adelante en el texto algunas breves indicaciones de una vacilación posible. Al principio Gregorio cree que sueña; pero se convence con rapidez de lo contrario. Sin embargo, no renuncia de inmediato a la búsqueda de una explicación racional: se nos dice que "Gregorio tenía curiosidad por ver cómo habrían de desvanecerse paulatinamente sus imaginaciones de hoy. No dudaba tampoco lo más mínimo de que el cambio de su voz era simplemente el preludio de un resfriado mayúsculo, enfermedad profesional del viajante de comercio" (pág. 20).

Pero esas indicaciones sucintas de una vacilación quedan ahogadas en el movimiento general del relato, donde lo más sorprendente es justamente la ausencia de sorpresa ante este acontecimiento inaudito, como en *La nariz* de Gogol ("nunca nos asombraremos lo suficiente de esta falta de asombro", decía Camus a propósito de Kafka). Poco a poco, Gregorio acepta su situación como insólita pero, en resumidas cuentas, posible. Cuando el gerente de la empresa donde trabaja vie-

ne a buscarlo, Gregorio se siente tan irritado que "intentó imaginar que al principal pudiera sucederle algún día lo mismo que hoy a él, posibilidad por cierto muy admisible" (pág. 24). Empieza a encontrar un cierto consuelo en este nuevo estado que lo libera de toda responsabilidad y que hace que se ocupen de él. "Si se asustaban, Gregorio encontrábase desligado de toda responsabilidad y no tenía por qué temer. Si, por el contrario, se quedaban tan tranquilos, tampoco tenía él por qué excitarse" (pág. 28). La resignación se apodera entonces de él: termina por concluir que necesita "por de pronto, tener calma y paciencia y hacer lo posible para que la familia, a su vez, soportase cuantas molestias él, en su estado actual, no podía por menos de causar" (pág. 40).

Todas estas frases parecen referirse a un acontecimiento perfectamente posible, a una fractura de tobillo, por ejemplo, y no a la transformación de un hombre en insecto. Gregorio se acostumbra poco a poco a la idea de su animalidad: primero físicamente, rechazando los alimentos y los placeres humanos; pero también mentalmente: ya no puede fiarse de su propio juicio para decidir si una tos es humana o no; cuando sospecha que su hermana quiere quitarle un cuadro que le gusta, está dispuesto a "saltarle a Grete a la cara" (pág. 52).

Ya no es sorprendente, entonces, ver a Gregorio resignarse también a la idea de su propia muerte, tan deseada por su familia. "Pensaba con emoción y cariño en los suyos. Hallábase, de ser posible, aún más firmemente convencido que su hermana, de que tenía que desaparecer" (pág. 82).

La reacción de la familia tiene un desarrollo análogo: al principio hay sorpresa pero no vacilación; sigue de inmediato la hostilidad declarada del padre. Ya en la primera escena "el padre, inexorable, apremiaba la retirada con silbidos salvajes" (pág. 36), y, cuando vuelve a pensar en ella Gregorio reconoce que "ya sabía, desde el primer día de su nueva vida, que al padre la mayor severidad le parecía poca con respecto al hijo" (pág. 61). Su madre lo sigue amando, pero es del todo impotente para ayudarlo. En cuanto a su hermana, al principio la más cercana a él, pasa con rapidez de la resignación a un odio declarado. Y será ella quien resuma así los sentimientos de toda la familia cuando Gregorio está por morir: "Es forzoso intentar librarnos de él. Hemos hecho todo cuando era humanamente posible para cuidarle y tolerarle, y no creo que nadie pueda por lo tanto hacernos el más leve reproche" (pág. 78). Si al principio la metamorfosis de Gregorio, que era su única fuente de ingresos, había entristecido a los suyos, poco a poco va tomando un aspecto positivo: los padres y la hermana vuelven al trabajo, despiertan a la vida. "Cómodamente recostados en sus asientos, fueron cambiando impresiones acerca del porvenir, y vieron que, bien pensadas las cosas, este no se presentaba con tonos oscuros, pues sus tres colocaciones –sobre las cuales no se habían todavía interrogado claramente unos a otros– eran muy buenas y, sobre todo, permitían abrigar para más adelante grandes esperanzas"(pág. 88). Y el rasgo con que termina el relato, es ese "colmo de lo horrible", como lo denomina Blanchot: el despertar de la hermana a una nueva vida: a la voluptuosidad.

Si estudiamos este relato con las categorías elaboradas anteriormente, vemos que se distingue con claridad de las historias fantásticas tradicionales. En primer lugar, el acontecimiento extraño no aparece después de una serie de indicios indirectos, como la cúspide de una gradación: está contenido en la primera frase. El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para llegar a lo sobrenatural; *La metamorfosis* parte del acontecimiento sobrenatural para darle, en el transcurso del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia está alejado por completo de lo sobrenatural. De este modo, toda vacilación se vuelve inútil: servía para preparar la percepción del acontecimiento insólito, caracterizaba el paso de lo natural a lo sobrenatural. Aquí, lo que se describe es un movimiento contrario: el de la *adaptación*, que sigue al acontecimiento inexplicable, y carac-

teriza el paso de lo sobrenatural a lo natural. Vacilación y adaptación designan los dos procedimientos simétricos e inversos.

Por otra parte, no puede decirse que, debido a la falta de vacilación, incluso de asombro, y a la presencia de elementos sobrenaturales, nos encontremos en otro género conocido: lo maravilloso. Lo maravilloso implica que estamos hundidos en un mundo de leyes totalmente distintas a las que rigen en el nuestro; por tal motivo, los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son para nada inquietantes. En cambio en *La metamorfosis* se trata por cierto de un acontecimiento chocante, imposible, pero que termina por volverse posible, paradójicamente. En ese sentido, los relatos de Kafka participan a la vez de lo maravilloso y de lo extraño, son la coincidencia de dos géneros al parecer incompatibles. Lo sobrenatural está presente, y sin embargo no deja de parecernos inaceptable.

A primera vista nos sentimos tentados de atribuir un sentido alegórico a *La metamorfosis*; pero en cuanto se trata de precisar ese sentido, se tropieza con un fenómeno muy semejante al que se observó ya en *La nariz* de Gogol (la semejanza de los dos relatos no se limita a eso, como lo ha señalado hace poco Victor Erlich). Por cierto se pueden proponer varias interpretaciones alegóricas del texto; pero éste no ofrece ninguna indicación explícita que confirme alguna de ellas. Como se ha dicho a menudo de Kafka: sus relatos deben leerse ante todo como relatos, en un plano literal. El acontecimiento descrito en *La metamorfosis* es tan real como cualquier otro acontecimiento literario.

Hay que advertir aquí que los mejores textos de ciencia ficción se organizan de manera análoga. Los datos iniciales son sobrenaturales: los robots, los seres extraterrestres, el ambiente interplanetario. El movimiento del relato consiste en obligarnos a ver hasta qué punto estos elementos en apariencia maravillosos nos son cercanos, y forman parte de nuestras vidas. Un relato de Robert Sheckley empieza por la

operación extraordinaria que consiste en injertar un cuerpo de animal en un cerebro humano; al final nos muestra todo lo que el hombre más normal tiene en común con el animal (*El cuerpo*). Otro comienza con la descripción de una organización inverosímil que elimina la existencia de las personas indeseables; cuando el relato termina, se advierte que una idea semejante es familiar a todo ser humano (*Servicio de eliminación*). Es el lector quien sufre aquí el proceso de adaptación: puesto primero ante un hecho sobrenatural, termina por reconocer su "naturalidad".

¿Qué significa esta estructura del relato? En lo fantástico, el acontecimiento extraño o sobrenatural era percibido sobre el fondo de lo que se considera normal y natural; la transgresión de las leyes de la naturaleza nos hacía tomar una conciencia mayor del hecho. En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no provoca vacilación porque el mundo descrito es del todo extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo. Encontramos pues aquí (invertido) el problema de la literatura fantástica –literatura que postula la existencia de lo real, de lo natural, de lo normal, para poder luego abrir una brecha en ello– pero Kafka ha logrado superarlo. Trata lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, si no pesadillesca, que ya no tiene nada que ver con lo real. Incluso si persiste una cierta vacilación en el lector, ésta nunca toca al personaje; y la identificación tal como se la había observado antes ya no es posible. El relato kafkiano abandona lo que habíamos dicho que era la segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto, y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX.

A propósito de las novelas de Blanchot y de Kafka, Sartre ha propuesto una teoría de lo fantástico, muy cercana a lo que acabamos de plantear. Está formulada en su artículo "*Aminabad* o de lo fantástico considerado como un lenguaje", en *Situaciones I*. Según Sartre, Blanchot o Kafka ya no

buscan describir seres extraordinarios; para ellos "ya no hay más que un único objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, comprometido sólo con la mitad del cuerpo con el mundo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, aquel que saluda una carroza que pasa, el que se arrodilla en las iglesias, el que marcha marcando el paso detrás de una bandera" (pág. 127). El hombre "normal" es justamente el ser fantástico; lo fantástico se convierte en la regla, no en la excepción.

Esta metamorfosis tendrá consecuencias sobre la técnica del género. Si antes el héroe con el que se identifica el lector era un ser perfectamente normal (para que la identificación fuera fácil y uno se pudiese asombrar con él ante la extrañeza de los acontecimientos), aquí es el propio personaje principal quien se vuelve "fantástico": es lo que pasa con el héroe de *El castillo*: "de ese agrimensor cuyas aventuras y opiniones debemos compartir, no conocemos más que su obstinación ininteligible en quedarse en una aldea prohibida" (pág. 99). De esto resulta que el lector, si se identifica con el personaje, se excluye él mismo de lo real. "Y nuestra razón, que debía enderezar el mundo del revés, arrastrada por esta pesadilla, se vuelve ella misma fantástica" (pág. 134).

Con Kafka estamos por lo tanto enfrentados a lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el lector mismo están incluidos en él. Veamos un ejemplo especialmente claro de este nuevo fantástico, que Sartre improvisa para ilustrar su idea: "Me siento, pido un café con crema, el mozo me hace repetir tres veces el pedido y lo repite él mismo para evitar todo riesgo de error. Se va, transmite mi pedido a un segundo mozo, que lo anota en una libreta y lo transmite a un tercero. Al fin vuelve un cuarto y dice: 'Aquí está', mientras deja un tintero sobre mi mesa. 'Pero yo había pedido un café con crema', digo yo. 'Y bien, aquí está', dice él yéndose. Si el lector puede pensar, al leer cuentos de este tipo, que se trata de una broma de los mozos o de alguna psicosis colectiva [lo que Maupassant quería hacernos creer en

El horla, por ejemplo], hemos perdido la partida. Pero si hemos sabido darle la impresión de un mundo donde estas manifestaciones absurdas figuran como conductas normales, entonces se encontrará sumergido de un solo golpe en el seno de lo fantástico" (págs. 128-129). He aquí, en una palabra, la diferencia entre el cuento fantástico clásico y los relatos de Kafka: lo que era una excepción en el primer mundo, se convierte en el segundo en la regla.

Digamos para terminar que mediante esta rara síntesis de lo sobrenatural con la literatura como tal, Kafka nos permite comprender mejor a la literatura misma. Ya hemos evocado muchas veces su estatus paradójico: no vive sino en lo que el lenguaje cotidiano llama, por su parte, contradicciones. La literatura adopta la antítesis entre lo verbal y lo transverbal, entre lo real y lo irreal. La obra de Kafka nos permite ir más lejos y ver cómo la literatura hace vivir otra contradicción en su centro mismo; es a partir de una meditación sobre esta obra que tal contradicción se plantea en el ensayo de Maurice Blanchot "Kafka et la littérature". Un punto de vista común y simplista presenta a la literatura (y el lenguaje) como una imagen de la "realidad", como un calco de lo que no es ella, como una serie paralela y análoga. Pero este punto de vista es doblemente falso porque traiciona tanto la naturaleza del enunciado como la de la enunciación. Las palabras no son etiquetas pegadas a cosas que existen como tales independientemente de ellas. Cuando se escribe, no se hace más que eso; la importancia de este gesto es tal, que no deja lugar a ninguna otra experiencia. Al mismo tiempo, si escribo, escribo sobre algo, aunque ese algo sea la escritura. Para que la escritura sea posible, debe partir de la muerte de aquello de lo que habla; pero esta muerte la vuelve imposible ella misma, porque ya no hay nada que escribir. La literatura sólo puede llegar a ser posible en la medida en que se vuelve imposible. O bien lo que se dice está presente allí, pero entonces no hay lugar para la literatura; o bien se da lugar a la literatura, pero entonces ya no hay nada que

decir. Como escribe Blanchot: "Si el lenguaje, y en particular el lenguaje literario, no se lanzara constantemente, por adelantado, hacia su muerte, no sería posible, porque es ese movimiento hacia su imposibilidad lo que es su condición y fundamento" (*La part du feu*, pág. 28).

La operación que consiste en conciliar lo posible y lo imposible puede ofrecer su definición de la palabra "imposible" misma. Y sin embargo la literatura *es*: ésa es su mayor paradoja.

Septiembre, 1968

Obras citadas o a las que se hace referencia

1. Textos fantásticos y de géneros afines

ARNIM A. VON, *Contes bizarres*, trad. por Théophile Gautier hijo, París, Julliard, 1964.

BALZAC H. DE, *La peau de chagrin*, París, Garnier, 1955. [Ed. cast.: *La piel de zapa*, Madrid, Siruela, 2004.]

————, *Louis Lambert*, en: *La comédie humaine*, t. X, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1937. [Ed. cast.: *La comedia humana*, 6 vols., Madrid, Aguilar, 1987.]

BATAILLE, G., *Le blue du ciel*, París, Pauvert, 1957. [Ed. cast.: *El azul del cielo*, Barcelona, Tusquets, 1985.]

BECKFORD W., *Vathek et les episodes*, París, Stock, 1948. [Ed. cast.: *Los episodios de Vathek*, Madrid, Valdemar, 1991.]

BIERCE A., *Contes noirs*, trad. por Jacques Papy, París, Losfeld, s. f. [Ed. cast.: *Seis relatos negros*, Barcelona, Tusquets, 1981.]

CARR, J. D., *La chambre ardente*, París, Le livre de poche, 1967.

CASTEX P.-G. (ed.), *Anthologie du conte fantastique français*, París, Corti, 1963. [Ed. cast.: *Antología del cuento fantástico francés*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.]

CAZOTTE, J., *Le diable amoureux*, París, Le terrain vague, 1960. [Ed. cast.: *El diablo enamorado*, Madrid, Siruela, 2005.]

CHRISTIE, A., *Dix petits négres*, París, Librairie des Champs-Elysées, 1947. [Ed. cast.: *Diez negritos*, Barcelona, Molino, 1997.]

GAUTIER, T., *Contes fantastiques*, París, Corti, 1962. [Ed. cast.: *Muertas enamoradas (Relatos fantásticos)*, Barcelona, Lumen, 1999.]

————, *Spirite*, París, Le club Français du livre, 1951.

GOGOL, N., *Récits de Petersbourg*, París, Garnier-Flammarion, 1968. [Ed. cast.: *Historias de San Petersburgo*, Madrid, Alianza, 1998.]
HOFFMANN, E.T.A., *Contes fantastiques* (3 vol.), París, Flammarion, 1964. [Ed. cast.: *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 2004.]
JAMES, H., *La tour d'écrou*, París, 1947. [Ed. cast.: *Otra vuelta de tuerca*, Madrid, Siruela, 2005.]
KAFKA, F., *La metamorfosis*, Buenos Aires, Losada, 1958.
Les mille et une nuits (3. vol.), París, Garnier-Flammarion, 1965. [Ed. cast.: *Las mil y una noches*, Barcelona, Planeta, 1996.]
LEWIS, M. G., *Le moine*, en: A. Artaud, *Oeuvres complètes*, t. VI, París, Gallimard, 1966. [Ed. cast.: *El monje*, Barcelona, RBA Coleccionables, 2002.]
MAUPASSANT, G. DE, *Onze histories fantastiques*, París, Robert Marin, 1949. [Ed. cast.: *Cuentos*, Madrid, Gredos, 2005. // *El Horla y otros cuentos fantásticos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.]
MÉRIMÉE, P., *Lokis et autres contes*, París, Julliard, 1964. [Ed. cast.: *Lokis y otros relatos fantásticos*, Barcelona, Alba, 1995.]
NERVAL, G. DE, *Aurélia et autres contes fantastiques*, Verviers, Marabout, 1966. [Ed. cast.: *Aurelia. Las hijas del fuego*, Valencia, Pre-Textos, 2002.]
NODIER, C., *Contes*, París, Garnier, 1963. [Ed. cast.: *Cuentos visionarios*, Madrid, Siruela, 1989.]
PERRAULT, C., *Contes*, Verviers, Marabout, s.f. [Ed. cast.: *Cuentos completos*, Madrid, Anaya, 2000.]
POE, E., *Histoires extraordinaires* (H. E.), París, Garnier, 1962. [Ed. cast.: *Historias extraordinarias*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992.]
————, *Histoires grotesques et sérieuses* (H.G.S.), París, Garnier-Flammarion, 1966.
————, *Nouvelles histories extraordinaires* (N.H.E.), París, Garnier, 1961 (los tres volúmenes traducidos por Ch. Baudelaire). [Ed. cast.: *Nuevas historias extraordinarias*, Madrid, Lípari Ediciones, 1994. // *Cuentos*, Madrid, Alianza.]
POTOCKI J., *Die Abenteuer in der Sierra Morena*, Berlín, Aufbau Verlag, 1962.
————, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, París, Gallimard, 1958. [Ed. cast.: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Madrid, Alianza, 2003.]
HECKLEY, R., *Pèlerinage à la terre*, París, Denoël, 1960.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Contes fantastiques*, París, Flammarion, 1965.

2. Otros textos

BLANCHOT, M., *La part du feu*, París, Gallimard, 1949.
————, *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959. [Ed. cast.: *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005.]
BUBER, M., *La vie en dialogue*, París, Aubier-Montaigne, 1959. [Ed. cast.: *Diálogos y otros escritos*, Barcelona, Riopiedras, 1997.]
CAILLOIS, R., *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965.
————, *Images, images...*, París, Corti, 1966.
CASTEX, P.-G., *Le conte fantastique en France*, París, Corti, 1951.
EIKHENBAUM, B., "Sur la théorie de la prose", en *Théorie de la littérature*, París, Ed. du Seuil, 1965.
ERLICH, V., "Gogol and Kafka: Note on Realism and Surrealism", en: *For Roman Jakobson*, La Haya, Mouton, 1956.
FLETCHER, A., *Allegory*, Ithaca, Cornell University Press, 1964. [Ed. cast.: *Alegoría: teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.]
FONTANIER, P., *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968.
FREUD, S., *Essais de psychoanalyse appliquée* (E.P.A.), París, Gallimard, 1933.
————, *Gesamelle Werke*, t. XIII, Londres, Imago Publishing Company, 1940. [Ed. cast.: *Obras Completas*, 24 vols., Buenos Aires, Amorrortu Ediciones (AE), 1978-1985.]
————, *Le mot d'esprit dans ses relations avec l'inconscient*, París, Gallimard, 1953. [Ed. cast.: *El chiste y su relación con lo inconciente*, AE, vol. 8.]
————, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, París, Payot, 1967. [Ed. cast.: *Psicopatología de la vida cotidiana*, AE, vol. 6.]
FRYE, N., *Anatomy of Criticism*, Nueva York, Atheneum, 1967. [Ed. cast.: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.]
————, *The Educated Imagination*, Bloomington, Bloomington University Press, 1964.
————, *Fables of Identity*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1961.
————, "Preface", en: G. Bachelard, *The Psichoanalysis of Fire*, Boston, Beacon Press, 1964.

GENETTE, G., *Figures*, Ed. du Seuil, 1966. [Ed. cast.: *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba, Napelkop, 1970.]
————, *Figures II*, París, Ed. du Seuil, 1969. [Ed. cast.: *Figuras II*, Barcelona, Lumen, 1986.]
GIRARD, R., *Mensonge romanesque et Vérite romanesque*, París, Grasset, 1961. [Ed. cast.: *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.]
JAMES, M. R., "Introduction", en: V. H. Collins (ed.), *Ghosts and Marvels*, Oxford University Press, 1924.
KASANIN J. S., (ed.), *Language and Thought in Schizophrenia*, Nueva York, W. W. Norton & C°, 1964.
LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958. [Ed. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995.]
LOVECRAFT, H. P., *Supernatural Horror in Literature*, Nueva York, Ben Abramson, 1945. [Ed. cast.: *El horror de lo sobrenatural en la literatura y otros escritos*, Madrid, Edaf, 2002.]
MABILLE, P., *Le miroir du merveilleux*, París, Les editions du Minuit, 1962.
GAUSS, M., "Esquisse d'une théorie générale de la magie", en: M. Gauss, *Sociologie et antropologie*, París, P.U.F., 1960.
OSTROWSKY, W., "The Fantastic and the Realistic in Literature, Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction", en: *Zagadnenia rodzajow literachich*, IX (1966): 54-71.
PARREAU, A., *William Beckford, auteur de Vathek*, París, Nizet, 1960.
PENZOLDT, P., *The Supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevill, 1952.
PIAGET, J., *Naissence de l'intelligence chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux, París; Niestlé, 1948. [Ed. cast.: *El nacimiento de la inteligencia en el niño*, Barcelona, Crítica, 1990.]
————, *Six études de psychologie*, París, Gonthier, 1967. [Ed. cast.: *Seis estudios de psicología*, Barcelona, Ariel, 1990.]
POPPER, K., *The Logic of Scientific Discovery*, Nueva York, Basic Books, 1959. [Ed. cast.: *La lógica de la investigación científica*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995.]
RANK, O., *Das Märchen bei E. T. A. Hoffmann*, Munich, Inaugural-Dissertation, 1926.
RICHARD, J.-P., *Littérature et Sensation*, París, Ed. du Seuil, 1954.
————, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, París, Ed. du Seuil, 1962.

————, *Poésie et Profondeur*, París, Ed. du Seuil, 1955.
SARTRE, J.-P., *Situations I*, París, Gallimard, 1947.
SCARBOROUGH, D., *The Supernatural in Modern English Fiction*, Nueva York y Londres, G. P. Putnam's Sons, 1917.
SCHLOVSKI, V., "L'Art comme procédé", en *Théorie de la littérature*, París, Ed. du Seuil, 1965.
SCHNEIDER, M., *La littérature fantastique en France*, París, Fayard, 1964.
TODOROV, T., *Poétique*, París, Ed. du Seuil, 1968. [Ed. cast.: *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1973.]
TOMACHEVSKI, B., "Thématique", en: *Théorie de la littérature*, París, Ed. du Seuil, 1965. [Ed. cast.: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.]
VAX, L., *L'Art et la Littérature fantastiques*, París, P.U.F., 1960. [Ed. cast.: *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.]
Le vraisemblable (Communications, 11), París, P.U.F., 1960.
WATTS, A., *The Joyous Cosmology*, Nueva York, Vintage Books, 1962.
WIMSATT, W. K., "Northrop Frye: Criticism as Myth", en: M. Krieger (ed.), *Northrop Frye in Modern Criticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1966.

Índice de nombres

ARNIM, LUDWIG ACHIM VON, 36

BACHELARD, GASTON, 15-16, 101-102
BALZAC, HONORÉ DE, 68-69, 75, 129-131, 152, 169
BARTHES, ROLAND, 9
BATAILLE, GEORGE, 166
BAUDELAIRE, CHARLES, 48
BECKFORD , WILLIAM, 79-80, 136
BIERCE, AMBROSE, 47
BLANCHOT, MAURICE, 6, 9, 173, 179, 181-182
BOILEAU, NICOLAS, 64
BUBER, MARTIN, 160
BYRON, GEORGE (Lord), 3

CAILLOIS, ROGER, 25, 26, 32, 34, 35, 105-106
CARR, JOHN DICKSON, 45, 50-52
CASTEX , PIERRE-GEORGE, 25, 26, 114
CAZOTTE, JACQUES, 23-24, 132-133, 172
CHARCOT, JEAN, 167
CHÉJOV, ANTON, 3
CHRISTIE, AGATHA, 49-50, 85
CONAN DOYLE, ARTHUR, 86
CROCE, BENEDETTO, 5
CUVIER, BARÓN, 77

DAUDET, ALPHONSE, 67
DIOMEDES, DONATO, 12-13
DOSTOIEVSKI, FEDOR, 47, 48
DURAND, GILBERT, 15

EIKHENBAUM, BORIS, 89
ELIOT, T. S., 9
ERLICH, VICTOR, 178

FLAUBERT, GUSTAV, 169
FLETCHER, ANGUS, 63
FONTANIER, PIERRE, 64
FREUD, SIGMUND, 47, 92, 101, 153-157, 158, 167-168
FRYE, NORTHROP, 1, 7-20, 101-102, 173

GALLAND, ANTOINE, 55
GAUSS, MARCEL, 158-159
GAUTIER, THÉOPHILE, 45, 52-53, 90, 114, 116-118, 121, 123-124, 130-131, 141-143, 165
GENETTE, GÉRARD, 6, 101, 103
GOGOL, NICOLAI, 73-75, 175

HOFFMANN, ERNEST, 35, 36, 40, 54, 57, 70-72, 75, 85, 108, 125-127, 148, 155, 159

JAMES, HENRY, 43-44, 109, 144*n*, 172
JAMES, MONTAGUE, 25, 26, 46, 49
JONES, ERNEST, 167
JUIN, HUBERT, 114
JUNG, CARL GUSTAV, 15, 101, 158

KAFKA, FRANZ, 175-181
KASANIN, JACOB, 119, 122, 152
KIPLING, RUDYARD, 105

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, 15-16, 101
LEWIS, MATHEW, 42, 131-132, 134, 139-140
LOVECRAFT, HOWARD P., 34, 169

MABILLE, PIERRE, 57-58, 125
MACHEN, ARTHUR, 157
MALLARMÉ, STÉPHANE, 9, 61
MARX, KARL, 101
MATHURIN, RÉGNIER, 42
MAUPASSANT, GUY DE, 83, 86-88, 90, 109, 148-149, 169, 172
MÉRIMÉE, PROSPER, 44, 81-82, 89-90, 169

NERVAL, GÉRARD DE, 36-40, 62, 114-119, 120-124, 149
NODIER, CHARLES, 43, 82, 85-86, 91, 92

OSTROWSKI, WITOLD, 106-107

PARREAUX, ANDRÉ, 136
PENZOLDT, PETER, 34, 78, 88-89, 90-91, 104, 107, 149, 157, 164
PERRAULT , CHARLES, 35, 54, 65-67, 75, 85, 136, 140, 141
PIAGET, JEAN, 122, 124, 150
PLATÓN, 12
POE, EDGAR A., 39, 47-49, 72-73, 89, 97
POPPER, KARL, 2
POTOCKI, JAN, 26-30, 32, 35-36, 43, 45, 81, 87, 133-134, 136-139, 140-141, 149
POULET, GEORGE, 100, 103
PROPP, VLADIMIR, 3-4

QUINTILIANO, MARCO FABIO, 63

RADCLIFFE, ANN, 42
RANK, OTTO, 167
REEVES, CLARA, 42
REIK, THEODORE, 167
REINMANN, OLGA, 25
RHODE JAMES, MONTAGNE, 25
RICHARD, JEAN-PIERRE, 99-101, 104

SARTRE, JEAN-PAUL, 179-180
SCARBOROUGH, DOROTHY, 104
SCHLOVSKI, VICTOR, 61
SCHNEIDER, MARCEL, 35
SHECKLEY, ROBERT, 178
SOLOVIOV, VLADIMIR, 24-25, 26, 46, 49
SWEDENBORG, 152

TOMACHEVSKI, BORIS, 3, 25

VALÉRY, PAUL, 9
VAX, LOUIS, 25, 44, 105
VILLIERS DE L' ISLE-ADAM, AUGUSTE, 31-35, 53-54, 69-70, 75, 83
VOLTAIRE (FRANÇOIS MARIE AROUET), 61

WALPOLE, HORACE, 42
WATTS, ALAN, 116, 120-121
WIMSATT WILLIAM K., 11

Paidós

Si desea recibir regularmente información sobre las novedades de nuestra editorial, le agradeceremos suscribirse, indicando su profesión o área de interés a:

difusion@editorialpaidos.com.ar

Periódicamente enviaremos por correo electrónico información de estricta naturaleza editorial.

Defensa 599, 1° piso. Ciudad de Buenos Aires.
Tel.: 4331 2275
www.paidosargentina.com.ar